ISSN 0130-6405

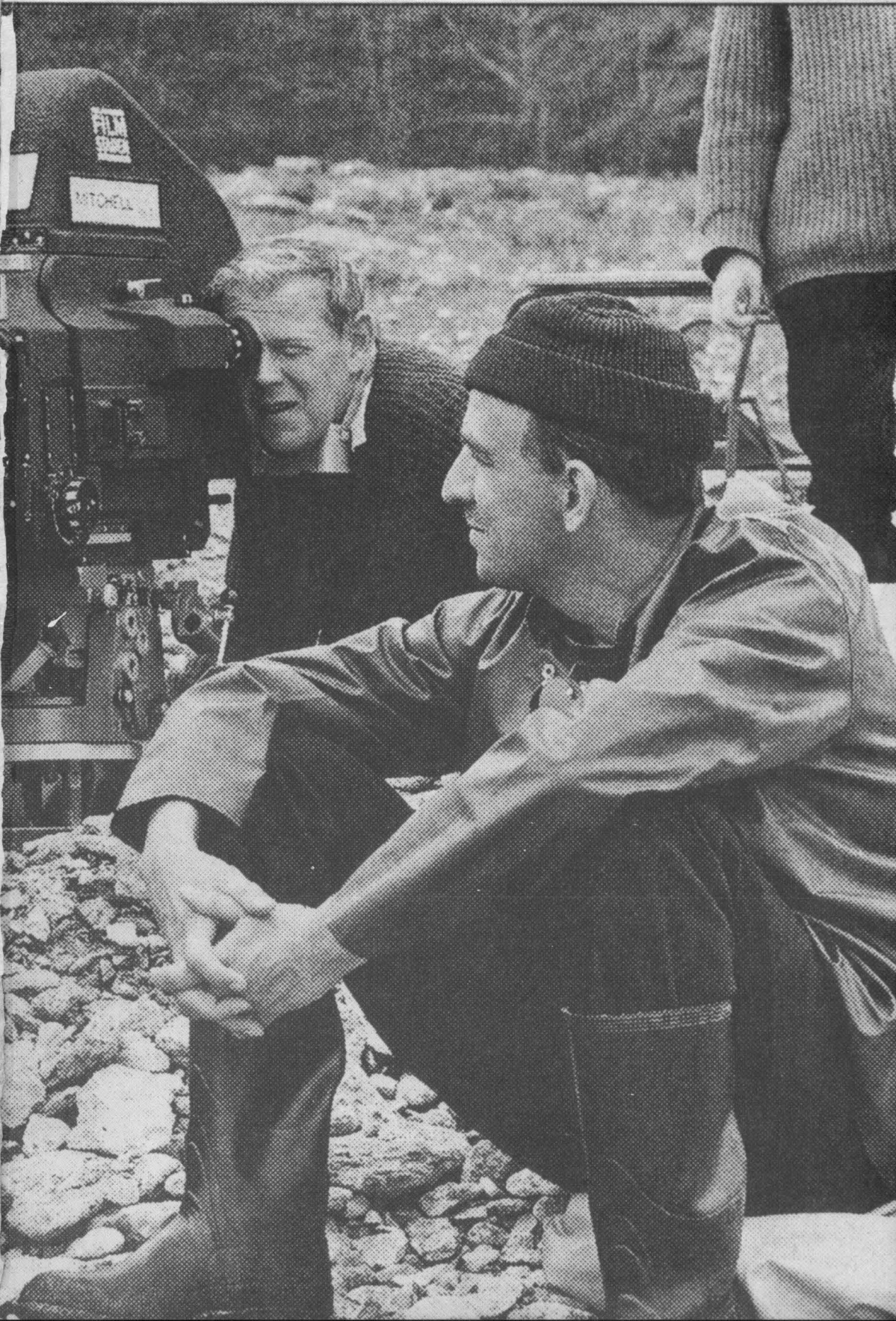
ИСКУССТВО КИНО

91

8

ИСКУССТВО КИНО

8



К публикации сценария ИНГМАРА БЕРГМАНА «ПЕРСОНА»

1.— 2. «Персона». Рабочий момент. Биби Андерсон, Лив Ульман, Ингмар Бергман и оператор Свен Нюквист (за камерой)

3.— 4. Биби Андерсон и Лив Ульман в фильме «Персона»

5. Бергман и Нюквист

Ежемесячный журнал
Союза
кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и
трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Чралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
8 91

Содержание

Pro и contra

3 **Борис Парамонов.** Низкие истины демократии

Мир души

13 **С. Н. Булгаков.** Церковь и культура

Кинематограф 90-х

Интервью «ИК»

18 **Протоиерей Владислав Свешников.** Предательство и преданность

Теория, история

24 **Валерий Фомин.** «На братских могилах не ставят крестов...»

Кинематограф 90-х

Разборы и размышления

37 **Петр Шепотинник.** Тема
39 **Б. Рунин.** Сладкая жизнь по-деревенски

Точка зрения

45 **Сергей Анашкин.** Человек в городском пейзаже
47 **М. Трофименков.** «Нигде. Никогда»

Разборы и размышления

51 **Анри Вартанов.** О трех режиссерах — с тремя отступлениями

„ИК". Избранная проза

59 **Александр Кабаков.** Сочинитель

Сюжеты и факты

77 **Григорий Файман.** Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле
82 **Луис Фишер.** Ленин и германская революция

Теория, история

Мемуары и публикации

92 **Ольга Юмашева.** Абель Ганс пишет Луначарскому

95 «Бить надо Гитлера, не теряя ни часу времени.. »

Кинематограф 90-х

Разборы и размышления

106 Л. Лисюткина. Кинопоэма без героя

Теория, история

Иллюзион

110 Сергей Лаврентьев. «Сердца четырех»

Памяти товарища

112 Р. П. Соболев

За рубежом

Английская панорама

Лаборатория

113 Питер Гринуэй. Пять голландских фильмов, поставленных в воображении

Ракурс

130 Марина Дроздова. Гринуэй: каталог как сюжет

131 Пресс-бюро «ИК»

Фильм в журнале

133 Ингмар Бергман. Персона. (Предисловие В. Гульченко)

150 Сьюзен Зонтаг. Толща фильма

„ИК". Избранная проза

156 Роже Вадим. Три самые прекрасные женщины

172 Досье «ИК»: Джейн Бёркин, Крис Кристоффферсон, Майк Николс, Доменик Санда

174 Фильмография

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 24.05.91
Подп. к печати 26.06.91
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000 Заказ 869
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета
СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской
области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

In this issue:
Boris Paramonov. The base truth of Democracy **(p. 3)**
Serguey Bulgakov. The Church and The Culture **(p. 13)**
Talk with archpriest Vladislav Sveshnikov **(p. 18)**
Soviet cinema between 1965 and 1985 **(p. 24)**
Reviews of the films:
"Everything Is Ahead Of Us" **(p. 37);**
"The Swarm" **(p. 39);**
"Leningrad. November" **(pp. 45, 47).**
Armenian animation **(p. 51)**
Alexander Kabakov. "The Story-Teller" **(p. 59)**
Historical chronicle of professor Ivanov and "The Dog's Heart" by Mikhail Bulgakov **(p. 77)**
Louis Fisher. "Lenin". A chapter from the book **(p. 82)**
Unknown letters of Abel Gance to Anatoly Lunacharsky **(p. 92)**
Materials of meeting "The War and cinematographies of allied countries" (1942, August) **(p. 95)**
Review of the film "Raul Wallenberg's Mission" **(p. 106)**
Illusion: "The Hearts of Four" **(p. 110)**
Peter Greenaway **(p. 113, 130)**
Press-office of "IK" **(p. 131)**
Ingmar Bergman. "Persona" **(p. 133)**
Susan Sontag about "Persona" **(p. 150)**
Dossier of "IK" **(p. 172)**
Filmography **(p. 174)**

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Борис Парамонов

Низкие истины демократии

Опыт вынужденного понимания

1. Об этических основах демократии

Термин «буржуазная демократия» существует не только в словаре большевиков: есть определенный поворот сознания, некая духовная установка, которые готовы снижать оценку демократии, жестко связывая ее с пресловутой «буржуазностью»: буржуазность и понимается здесь как понижающая характеристика. Но под буржуазностью имеют в виду не т. н. «капиталистический способ производства» — вряд ли сейчас даже в коммунистическом лагере есть староверы, которые бы отрицали всем очевидные и опытом подтвержденные преимущества капиталистической, частнособственнической экономики,— под буржуазностью здесь понимают особый духовный тип, особое моральное настроение, характеризующееся такими чертами, как расчетливость, душевная сухость, ослабленность неформальных человеческих связей. Демократия воспринимается при этом как естественная для такого сорта людей система общественной организации — то ли ими порожденная, то ли, наоборот, их порождающая. В демократии при таком рассмотрении выделяют не особенности ее политического строения, не такие ее бесспорно положительные черты, как свобода индивидуальной и общественной жизни, господство закона или правовое равенство ее граждан, а подчеркивают такие ее видимые недостатки, как отсутствие артикулированных духовных и политических идеалов, ориентация на массу — следовательно, на посредственность,— общее понижение культурно-интеллектуального уровня. Повторяю: такого рода критика идет не из коммунистического лагеря (которому ровным счетом наплевать на культурные высоты и духовные вершины),— она исходит от людей скорее консервативного и романтического склада. В России наиболее запомнившиеся слова сказал об этом Константин Леонтьев, расценивший «вексельную честность» западного человека-буржуа как недостаток, если не порок. Систематическая критика демократии, данная Бердяевым в его «Философии неравенства», в значительной степени исходит от этих мыслей Леонтьева. Да и на самом Западе не было недостатка в подобной критике: достаточно назвать имена Ницше, Карлейля, Ибсена, Оскара Уайльда, Томаса Манна периода «Размышлений аполитичного». Интересно, что и Токвиль, давший впервые в западной мысли не только теоретическое предвидение демократии, но и описание ее конкретной формы — демократии в Америке,— приняв и санкционировав демократию в целом, говорил о тех же, или почти тех же, ее недостатках: это именно Токвиль сказал о господстве массы над личностью как главной опасности демократии.

Можно до известной степени корректно резюмировать критику демократии следующим образом: этот строй общественной организации справедлив, удобен, рационален, но он не отвечает высшим запросам человеческой души и духа,— демократия глуха к идеальным порываниям человека, в ней вообще нет места идеализму, а если таковой когда-то и одушевлял борьбу за ту же демократию, то давно уже выветрился, уступив место упомянутой «буржуазности», утилитарному расчету и формальному легализму.

У нас нет надобности отрицать все то, что говорят критики о буржуазном утилитаризме, формализме и эгоизме, питающих демократию и питаемых ею. Но мы способны показать, что все эти, столь несимпатичные для этического идеализма, качества как раз и создают подлинно этический фундамент демократии — фундамент куда более прочный, чем тот, который могут дать самые возвышенные моральные устремления.

Вспомним, что говорит об этом Бертран Рассел в своей «Истории западной философии» — книге, отчасти известной и в Советском Союзе (говорю «отчасти», потому что она вышла в СССР с грифом «для научных библиотек» и без главы о Марксе). В поисках этического обоснования демократии Рассел вспоминает принципиальное различие двух систем морали — эвдемонистической и утилитаристской, говорящей о счастье или о пользе как верховном критерии этики,— и нормативной идеалистической морали, исходящей из представлений о неких возвышенных, сверхэмпирических целях моральной жизни. Две эти системы могут быть персонифициро-

Эта статья впервые была напечатана в журнале «Грани» (1986).

ваны в лице англичанина Локка (и последователя его, тоже англичанина, Иеремии Бентама) и немца Канта. Вспомним основную мысль этической философии Канта: он говорит, что нельзя считать нравственным мотив действия, который исходит из пользы или даже любви к объекту действия,— этот мотив не будет чист от эмпирических соображений, а значит, не будет моральным. Морально только то, что исходит из уважения к нравственному закону, то, что свободно от каких-либо сторонних соображений.

На первый взгляд кажется, что мораль Канта много выше локковского или бентамовского утилитаризма, этой нравственности расчетливых торгашей. И, по-видимому, с чисто теоретической точки зрения, это именно так. Но ведь существует еще один критерий истины, не чуждый даже марксизму,— практика. И вот практика, исторический опыт показывают, что общества, бравшие для руководства к действию утилитарную или эвдемонистическую мораль, сумели создать образ жизни куда более достойный человека, чем те общества, этическая культура которых строилась на идеалистических посылках, вдохновляясь возвышенными идеалами.

«Разновидность этики, которую называют «благородной», меньше связана с попытками улучшить мир, чем более земное воззрение, что мы должны попытаться сделать человека счастливее. Это не удивительно... Люди, которые много сделали для того, чтобы способствовать человеческому счастью, принадлежали, как это и можно было ожидать, к тем, которые считали счастье важным, а не к тем, которые презирали его, отвергая его во имя чего-то более «возвышенного». ...Просвещенный эгоизм, конечно, не является самым возвышенным побуждением, но те, которые его порицают, часто заменяют его, случайно или намеренно, гораздо худшими чувствами, как, например, ненавистью, завистью и властолюбием».

То есть передадим другими словами мысль Рассела, этический минимализм, отнюдь не ставящий перед человеком каких-то превосходящих средние человеческие возможности целей, более способствует созданию приемлемого для всех общества и стиля жизни. Но это и есть принцип демократии, исходящей из ориентации на рядового человека, в буквальном смысле — на посредственность, и делающей именно такого человека как целью своей политики, так и ее орудием. Трудно спорить, что слово «посредственность» звучит не совсем приятно (и даже в ослабленном варианте — «средний американец»); но зато очень хорошо звучит слово «терпимость», как раз отсюда, из того же политического и этического минимализма пошедшее.

За обратным примером ходить недалеко. Как бы мы ни относились к марксизму, невозможно отрицать, что он одушевлен мощным этическим пафосом (несмотря на его псевдонаучную форму). Марксизм не довольствуется презренным «реформаторством», он стремится изгнать из мира зло и заменить его добром. Результат этой деятельности хорошо известен: борьба за абсолютное добро приводит к еще большему злу, к сгущению и концентрации зла.

Таковы мысли, вызываемые Расселом,— строго говоря, собственные его мысли. Они, повторяю, при желании доступны советскому читателю. Но вот трактовка демократии, данная в книге американского философа Джорджа Сантаяны; эта книга называется «Характер и умственный склад в Соединенных Штатах». Эта книга — настоящее откровение о демократии и об Америке. В нашем контексте она важна как доказательство того тезиса, что всем известный пресловутый американизм — эта смесь буржуазного делячества, ползучего эмпиризма и прозаического прагматизма — отнюдь не исключает, а предполагает высокое этическое и бытийное достоинство. Сантаяна находит в американском характере поэзию там, где все другие видели прозу и только прозу. Американец, говорит Сантаяна,— это человек, способный в Лие увидеть Рахиль. Американец способен найти воодушевление и надежду в настоящем и прошлом, то есть в реальном опыте, отнюдь не в будущем, что характерно для революционеров. Американец и революционер — противоположные, взаимоисключающие типы. Революционер — это человек, готовый разложить бытие на его составные части, чтобы сделать из них нечто новое по собственному проекту; другими словами, это человек, не любящий жизни в ее непосредственной данности — в той ее эмпирической реальности, которую так остро ощущает американец. Именно поэтому американец ближе, чем революционер, к типу поэта, говорит Сантаяна,— он умеет идеализировать самую материю бытия. Сантаяна пишет:

«Человек, который идеализирует не опыт свой, но априори не способен к подлинному пророчеству; его мечты — это бред, и чем более он критичен, тем менее помогает людям. Американский идеализм, наоборот, существует лишь постольку, поскольку он способен на помощь, поскольку он пригоден для практического преображения действительности».

А это и значит, что прагматизм, практическая складка американцев основаны ни на чем ином, как на любви к жизни в ее реально существующих формах, на способности увидеть в жизни то, что способно сделать ее лучше. Это и есть практический идеализм.

Одна из глав книги Сантаяны называется «Английская свобода в Америке». Таковая,— говорит он,— это не цель, а средство. Англичанам — и, соответственно, американцам — не свойственны представления о так называемой абсолютной свободе и порывания к ней. Здесь мы узнаем тему Рассела: английская свобода отнюдь не идеалами воодушевляется, а чем-то куда более на первый взгляд прозаичным — интересом или близлежащей и вполне доступной целью. Как говорит об этом Сантаяна, английская свобода не знает, чего хочет, она идет туда, куда ведет ее жизнь. Прославленное свободолюбие англосаксов оказывается на деле конформизмом, духом компромисса, готовностью ладить со всеми. Но в этом не слабость ее, а сила, говорит Сантаяна: общественное сотрудничество — вот подлинное имя этой силы, этой свободы. И это, как показывает история Англии и Америки, куда лучше, большие и лучшие результаты дает, чем идеали-

стические порывания, чем тот дух перфекционизма, стремление к совершенству, который воодушевляет этический идеализм на построение вполне чуждых рядовому человеку порядков. Сантаяна пишет:

«Свобода как методическая тренировка абсолютной воли кажется более достойной, чем английская свобода, потому что первая знает, чего она хочет, разумно преследует свою цель и не полагается на успех мер, рассчитывающих на добрую волю человечества. Зато английская свобода так доверчива! Она движется методом проб и ошибок, взаимных уступок и частичного удовлетворения; она полагается на рыцарство, спортивный дух, братскую любовь и на редчайшую малоприбыльную добродетель — справедливость. Это глупая, слепая авантюра, ищущая в потемках расплывчатую и даже неизвестную цель».

И тем не менее именно англичане и американцы сумели построить общество, в котором свобода сделалась устойчивым элементом социального порядка,— демократическое общество. Те свойства индивидуальной души и социальной культуры, которые едва ли не всему миру казались и кажутся малодостойными, свидетельствующими об ограниченности «буржуазной» личности,— эти свойства и качества суть на деле вернейшие гаранты лучшего из человеческих состояний — свободы.

Другими словами, большего добивается тот, кто на меньшее претендует. И если мы при этом вспомним одно правило старой этики, согласно которому людей следует судить не по намерениям их действий, а по их результатам,— то у нас и получится, что именно демократия выдерживает какой угодно строгий этический суд.

И еще одно обстоятельство стоит отметить. У Сантаяны хорошо видно, что принципы демократической организации общества органичны для Англии и Америки потому, что они отвечают свойствам англосаксонского национального характера. Вот это и был, между прочим, чуть ли не самый главный аргумент противников демократии, когда она делала попытку расшириться на другие страны. Следует ли считаться с этим аргументом? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вспомнить, что человека нельзя свести к его органическим корням, к его почве, к национальной традиции, человек выше органических определений бытия. Мы видим, что демократия вполне прижилась в таких странах, как Германия и Япония, и они не стали от этого хуже. Да можно даже и Францию вспомнить: ее демократия достаточно стара, но ведь при желании можно сказать, что она не отвечает национальному духу и культурным традициям Франции. Не эмпиризм, а сухой рационализм, не склонность к компромиссу, а милитарность всегда отличали Францию; ей больше под стать империя или революция, чем демократия. Тем не менее демократия во Франции существует и не подает признаков упадка.

Но ведь то же самое можно сказать и о России: вряд ли демократия и свобода принесут русской высокой душе такой же урон, который нанес ей высокоидейный коммунизм.

2. Демократия и гений

Противопоставление демократии гению — наиболее, пожалуй, распространенное из общих мест антидемократической критики. Само гениальное сознание, самосознание гениев определяется резко антидемократически; достаточно вспомнить Флобера, не говоря уже о Ницше. Бесспорной кажется мысль о враждебности демократии красоте, об оскудении красоты в демократическом мире. В «башню из слоновой кости» художники удалились в эпоху первых торжеств демократии, до этого они считали вполне естественным находиться в обществе — при дворах монархов. Не случайно отождествление гения с художественным даром, с художественной деятельностью,— считается, что таковая, в отличие от всякой прочей профессиональной работы, способна выразить целостного человека, а не частичного, конкретного, а не абстрактного. Художник противопоставляется «спецу» как носитель полноты человеческих потенций. Это романтическая интерпретация художественной деятельности, и романтики много острее, чем другие, отталкивались от реализма новой демократической эры. Интересно, что в романтических культурах «целостного» человека находили также на другом, противоположном, «низшем» полюсе общественного бытия — в лице крестьянина и крестьянского труда. С этим забавно корреспондируют старинные слова Монтеня, сказавшего, что хорошие люди — это крестьяне и философы, а все, что в промежутке,— не очень хорошо. Низкую оценку, таким образом, получила «посредственность», среда, другими словами — само тело общественного бытия, то, что, собственно, и называют «демократией» не в смысле народоправства, а в смысле самого народа, населения, массы. Дело тут не в том, что крестьянство в эпоху Монтеня или Глеба Успенского составляло арифметическое большинство во Франции и в России; «крестьянство» в этих случаях берется не как нечто статистическое, а как один из полюсов общественного целого. «Народник» совсем не обязательно означает «демократ», народничество предстает идеологией не менее эксклюзивной, чем эстетизм какого-нибудь Теофиля Готье. И им обоим противостоит идеология демократии как идеология среды рядовой жизни.

Первостепенного значения фактом является отсутствие романтической концепции гения в странах традиционно демократической культуры. Исключения были очень немногочисленными. Тип гения в «континентальном» смысле — это, конечно, Байрон, выпадение которого из строя английской жизни кажется чем-то в высшей степени естественным. Байрон не похож на англичанина прежде всего потому, что он представительствует только самого себя. В «континентальном» смысле только таким и может быть гений (Т. Манн: гений — это способность обрести собственную судьбу), что не мешает, однако, считать его репрезентацией человека как такового, «целостного» человека. В Байроне бросается в глаза резкий разрыв с английским типом аристократа. Своеобразие английского аристократизма состояло в го-

товности и способности его к общественной репрезентации, аристократизм не был в Англии ни сословным, ни «целостным» началом. И это породило английскую демократию. Отщепенство, бунт, «аутсайдерство» не в чести у англосаксов с их духом кооперации, «спортивным» духом. Поэтому гений не мог прижиться на английской почве, на почве демократии. Если обратиться к американским примерам, то первым делом приходит на ум Эзра Паунд, убежавший от своих демократических соотечественников к Муссолини. У него хватило вкуса не стать коммунистом, но вряд ли и дуче можно считать носителем романтических добродетелей или даже романтических пороков.

Нельзя сказать, что английский язык не знает самого этого понятия, самого слова «гений». Но как оно толкуется? Гений по-английски прежде всего и единственным образом — высшая степень профессионального умения, специфической одаренности. Гений и спец не противопоставляются здесь друг другу, никакой целостной репрезентации человека от гения не ждут. Из этого проистекает немаловажное — для гениев — последствие: их не убивают. У Владислава Ходасевича есть статья о судьбе русских поэтов, об их часто насильственной смерти. Такую судьбу Ходасевич считает первым доказательством высочайшей оценки поэта, гения в России (ср. известные слова Мандельштама[1]). Народ, нация смотрят на поэта как на искупительную жертву, предают его закланию, чтобы спастись самим. Если это не Христос, то по крайней мере Исаак. Соответственно гений в России в последнюю очередь рассматривает себя как профессионального деятеля, профессия у него подменяется миссией. И здесь нужно понять одну довольно простую вещь: жертвоприношения не нужны, когда нет жаждущих крови богов. Гений, в «русском» смысле слова,— всегда показатель общественного, общего неблагополучия. Социология гения — общественное несчастье, конфликт, раздор, разор. Сартр говорит: гений это не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах. К этому нужно добавить, что обстоятельства здесь следует брать не только личные, экзистенциальные, но и общие, социальные. Конфликт со средой как непременный признак гения возможен только тогда, когда сама среда не в порядке. Отсюда — так называемое общественное служение русского писателя, русского гения. Писатель и всегда был в России вторым правительством, говорит Солженицын. Но это худо, худо и для писателя, и, что важнее, для самой России. На гения проецируются эмоции репрессированного общества, и этот процесс, собственно говоря, и конституирует гения. Гениальная личность у нас — компенсация неполноценности общества.

Можно заметить, как отмирал в России тип гения по мере улучшения русской жизни — и как он возрождался, когда эта жизнь ухудшалась. Первый крупный русский писатель «не гений» — это, конечно, Чехов, человек, живший в спокойной (по крайней мере, «замиренной») России Александра III, литератор, у которого цензура не запретила ни одного текста. Интересно, что как раз в эти годы начинает бунтовать Лев Толстой: он привык к конфронтации и, повсеместно признанный, не желает расстаться с ролью богатыря-одиночки, первым вступает в конфликты с окружающей средой, подчас и со здравым смыслом. Его «не сажают», поэтому он сам «хочет сесть» (и это буквально).

Чехов уже не знает этих обстоятельств, ему, прилично зарабатывающему литератору, и в голову не приходит, что он — гений, как не приходит это в голову и нам. Он достигает максимально возможных в своем деле профессиональных высот, но никто не навязывает ему «миссию»; верный знак того, что русская жизнь пошла в лучшую сторону.

Потом происходят известные события, и в гении вылезает даже Евтушенко. Опять же характерно: для этой роли совсем не обязателен первостепенный талант, высшая профессиональная квалификация.

Солженицын, по слухам, жалуется на то, что во всей массе написанного о нем почти отсутствует профессиональная критика, расценивающая его как писателя, работника слова. Это значит, что ему уже надоело ходить в гениях, что границы гениальности и профессионализма отнюдь не совпадают.

Поэтому нельзя думать, что демократия подавляет гениев,— она их просто не производит. Или скажем по-другому: «гении» есть и здесь, но они незаметны, не выделяются, у них нет соответствующего фона. Нет в демократии резких общественных разрывов, конфронтаций и стояний «по разные стороны баррикад». Вместо «низин» и «вершин» — непрерывное градуирование качеств, «лестница существ», а не скачки в духе Гегеля и не катастрофы в духе Кювье. Противоположность какой-нибудь Дэниел Стил и Фолкнера не ощущается столь остро, потому что между ними существует среда, или та «посредственность», которую снобы отождествляют с демократией. То, что гений здесь не замечается — и не конструируется как некая иллюзия общественного сознания,— означает, что стало лучше всем, что все стали лучше. Это вопрос не абсолютной значимости, а относительных сопоставлений.

3. Философия как школа лжи

В русской философской литературе есть текст, хорошо иллюстрирующий, к каким нелепостям может привести возвышенно-религиозная установка сознания. Это статья Н. А. Бердяева «Правда и ложь коммунизма». В общем в ней нет ничего из того, что не было бы сказано в большой книге Бердяева о коммунизме; но согласимся, что «правда и ложь» звучит более выразительно и обещает более острую постановку вопроса, чем достаточно нейтральные «истоки и смысл». Эта статья, опубликованная в 1931 году по-французски в журнале «Эспри», имела большой успех у

[1] Речь идет, очевидно, о следующих словах: «Нигде к поэзии не относятся так, как у нас. У нас за нее убивают».— *Прим. ред.*

французских интеллектуалов. Надо полагать, что в Англии она такого успеха не имела бы.

Бердяев видит причину побед коммунизма в том, что христианский мир утратил интерес и вкус к социальной правде. Коммунизм, говорит Бердяев, это вызов социальной активности христианства. Правда коммунизма — в обращенности к социальному вопросу, к вопросу о «хлебе». Если добро оказалось бессильно накормить голодных, то нельзя винить злые силы, делающие это. И в жертву осуществления этой социальной задачи будет принесена высшая сторона человеческого существования: духовность человека, его индивидуальный лик, его божественность. Такова ложь коммунизма.

Конечно, статья Бердяева привязана ко времени больше, чем это следовало бы для философского сочинения. Ее отличает совершенно некритическое следование за событиями, то, что большевики старого стиля назвали бы «хвостизмом». С одной стороны — мировой экономический кризис, с другой — оглушающий критическое сознание грохот пятилетки; на Западе — разочарованная молодежь, впервые в массовом порядке приобщающаяся к наркотикам, в СССР — энтузиазм неких комсомольцев, которые пришлись Бердяеву по душе не меньше, чем другому тогдашнему путанику Андре Жиду. Стоило пройти каким-то пятидесяти годам, и все стало на свои места: никто на капиталистическом Западе не умирает с голоду, и никого не накормил коммунизм, хотя он и распространился аж до Эфиопии. Кроме того, стало ясно, что власть в СССР отнюдь не принадлежит рабочим и крестьянам, вопреки тому, что писал — черным по белому — Бердяев в указанной статье. Почему же такие чудовищные ошибки сделал один из лучших русских умов? Почему философ мирового масштаба не смог заглянуть хотя бы на четверть века вперед?

Ответ — в самом вопросе об «уме»: Бердяев, как его предшественник Фалес, свалился в яму, причем именно тогда, когда от созерцания звезд перешел к рассмотрению текущих событий. Дело было, однако, не в предмете, а в методе: нельзя нацеливать на мелочи социального бытия философский телескоп.

Ведь в чем в конечном счете усматривал Бердяев «правду» коммунизма? Вопрос о «хлебе» в тридцатых годах был далеко еще не решен (как он не решен и сейчас); Бердяева влекло к коммунизму другое: его (коммунизма) тоталитарный дух. Сразу же оговоримся: тогда, в начале тридцатых, и в специфическом словаре Бердяева, «тоталитарный» значило совсем не то, что сейчас. У Бердяева — в полном соответствии со всеми лексиконами — «тотальный» означало «целостный». Философу требуется целостное мировоззрение (пережиток старой философской эпохи «систем»): жизнь, политика, мораль, религия должны исходить из одного корня, освещаться светом единой истины. В свое время такую цельную, целостную истину давало христианство, и в этом смысле оно было тотальным, тоталитарным. Собственно, только христианство и вправе быть тотальным, говорит Бердяев,— нет иного принципа, который смел бы претендовать на руководство полнотой человеческого бытия. Интеллектуально он это понимает, но эмоционально его влечет любая попытка, любая имитация целостного мировоззрения. Поэтому он и попал под чары коммунизма.

Приключения слов «тотальный» и «тоталитарный» крайне любопытны, они указывают на опасность философии как духовной установки. В «системотворчестве» дана упреждающая модель социальных порядков будущего тоталитаризма уже в нынешнем смысле этого слова: как общества абсолютного подавления.

Человек, который хочет философствовать целостно, неизбежно запутывается в противоречиях. Это объяснил еще Кант. Сама установка философии на истину требует ее (истины) реализации, ибо истина «конкретна», она есть полнота бытия, а не только теоретический концепт, она есть «система». Когда философия сознает свой мифотворческий характер, она становится искусством (Ницше). Что же касается христианства, то его целостность конструируется по отношению к потусторонним планам бытия, а значит, принципиально не может и не хочет реализовываться в этом, посюстороннем мире. Но это и значит, что попытка навязать христианству социальную задачу — попытка Бердяева — была с самого начала ложной.

Отсюда не следует, однако, что социальная задача не может и не должна решаться. Она и решается — на том же Западе, которому Бердяев отказывал в витальной силе. Но она решается не целостно, а частично. Метод социальной работы на Западе — «частичная социальная инженерия» (Карл Поппер). Этому подходу англосаксы постепенно учат и романский Запад, все никак не отрешившийся (в силу католического прошлого?) от симпатий к «интегральному» социализму. Как в этике моральному идеализму они противопоставляют утилитаризм и эвдемонизм, так в общефилософском мировоззрении строго исповедуют «ползучий» эмпиризм, отвергают всякое рациональное априорное конструирование.

Еще раз послушаем Рассела — о последователях Локка:

«Так как их системы мышления предполагали постепенность как результат отдельных исследований многих различных вопросов, то и их политические взгляды, естественно, имели тот же характер. Они выступали против больших целостных программ, предпочитая рассматривать каждый вопрос в отдельности»[2]. В политике, как и в философии, они основывались на опыте и эксперименте. С другой стороны, их противники, которые думали, что они могут «понять эту жалкую схему вещей полностью», охотнее «разбили бы ее на куски, а затем переплавили бы их по своему желанию»[3]. Они могли бы сделать это либо как

[2] Ср. у Бердяева (указанная статья): «Сила коммунизма в том, что он имеет целостный замысел переустройства жизни мира, в котором теория и практика, мышление и воля слиты».

[3] Это похоже на цитату из Сантаяны; недаром здесь у Рассела поставлены кавычки. Но советское издание Рассела, которым я пользовался, никаких отсылок не дает.

революционеры, либо как люди, желающие поднять авторитет уже имеющихся властей; в любом случае они не поколебались бы применить насилие, преследуя великие цели, и они осуждали любовь к миру как низменное чувство.

Это то, что мы имели возможность прочитать, но до конца не поняли в Советском Союзе,— потому что примерно в то же время мы начали читать запрещенного Бердяева.

4. Европеец Солженицын

Смельчаки, дерзающие заглянуть в темную область психологии творчества, приходят к выводу о системе персонажей и характеров в художественной прозе как различных эманациях авторского «я». «Не-я» нет в литературе. Лев Толстой умел становиться Наташей Ростовой и Анной Карениной: желтые и зеленые пеленки или адюльтер были для него манифестацией одной из сторон его натуры, отнюдь не «объективным» творчеством. Искусство состоит в том, чтобы автора не узнали под личиной героя. В этом смысле Солженицын в «Красном колесе» менее искусен, чем Толстой: его сразу же узнаешь в любом персонаже, даже и в женском — профессоре Андозерской («профессорше», как предпочитает писать Солженицын). Было бы, однако, величайшей ошибкой на этом и подобных основаниях навязывать Солженицыну взгляды того или иного из героев «Красного колеса». Солженицын наделил героев своей манерой говорить — от тамбовских крестьян до офицеров генштаба («Егор» и «Андреич», которыми обмениваются последние, мало чем отличаются от тамбовских Шастриков и Кырок), но это не значит, что он отдал им свои мысли.

Возникает вопрос: а подлинно ли свои мысли высказывает Солженицын в «Красном колесе»? Владеет ли он той единой и последней истиной, которую он не устает искать и других к тому же поиску призывает? В который раз повторилась старая истина: категоричность индивидуальной писательской идеологии исчезает, как только писатель берется за художественный текст. Солженицын полифоничен не намеренно, не в силу пристрастия к плюрализму мнений, а истинктивно, в силу художнической, писательской своей природы. Ошибкой Бахтина (хотя и объяснимой из исторических обстоятельств) было утверждение полифоничности, многоголосия, диалога как специфической черты творчества Достоевского: это качество присуще художественному слову как таковому, это конструктивная основа любого развернутого художественного текста. Полифоничен Горький в «Климе Самгине» — чтобы назвать самую одиозную для Солженицына и тем самым как бы противоположную ему литературную фигуру (горьковская полифония здесь тем более интересна, что весь громадный роман построен как поток мыслей и наблюдений одного-единственного героя, то есть, казалось бы, сугубо монологичен). И не такие простенькие приемы я имею в виду, как, допустим, рассказ одного события разными голосами, когда дядя Антон глядит героем у заидеологизированных сестер-нигилисток, а в авторском описании Свеаборгского восстания оказывается одним из «цивильных бесов», пробравшихся в крепость; и не такое, так сказать, обнажение приема, как в главе 26-й «Октября Шестнадцатого», где в самой авторской речи перебивают друг друга взаимоопровергающие голоса. Нет, Солженицын в «Красном колесе» глубинно ироничен, он не дает своим героям ступить на стезю истины, с какой бы долей симпатии он к ним ни относился. Материал книги не дает оснований для четкого монологического вывода: Россия ведь проблем своих не разрешила. Все, что мы можем знать о русской революции более или менее определенного,— это ведь знание задним числом. Гадательность истины предстала в русской истории как нельзя более зримо: в нерешенности судьбы. Что тут можно знать и что проповедовать?

Вот почему, когда солженицынский Воротынцев отправляется в Петроград с намерением сбросить бездеятельного царя и прекратить ненужную войну, но вместо этого оказывается в постели упомянутой «профессорши», автор его не так уж и осуждает. Ему, автору, неясно, что же лучше: политический заговор или любовное приключение, что хуже: измена монарху или измена жене?

Мнение о Солженицыне как о человеке, который «знает, как надо», пора решительно и безоговорочно оставить.

Как можно претендовать на роль носителя истины и всеразрешающего знания, когда любимый и единственно близкий, до последней подробности изученный предмет является тебе как тайна? Русской революции рационального объяснения не найти: по всем рациональным выкладкам, ее не должно было быть, у нее не было объективных оснований. Была острая борьба мнений, то есть чего-то по природе своей субъективного, индивидуально предпочтенного. Была иллюзия гибели и конца, когда ими и не пахло. И было святое убеждение в необходимости действовать, чтобы конец этот предотвратить. Но оказалось, что действие во спасение — стало подлинной причиной конца.

На материале недавней русской истории Солженицын столкнулся с антиномиями, расколовшими прежде всего его собственную, казалось бы, монолитную фигуру: неделание или активность? Молчание или речь? Организм или морализм? В «Октябре Шестнадцатого» сгустилась атмосфера некоей, так сказать, христианской провокации. Конечно, христианство — это не буддизм. Государя Николая II можно назвать носителем христианской святости, однако в его случае это святость какая-то декадентская. Но и действие, воля, активизм лишаются у Солженицына безусловной моральной санкции. Гучков дан с симпатией, но и с иронией: эх, и черт тебя понес, не подмазавши колес!

Любимый русский герой Солженицына — Столыпин, и это герой действия. Но бытие не исчерпывается и не восполняется до конца человеческой активностью, и как раз столыпинская судьба это больше всего подтверждает. Деянием — самым правым — не угодишь Богу. В мире не существует гарантированного морального порядка.

Жаловаться на это можно только Богу;

но это будет принесенная Богу жалоба на Него же. По-другому это называется «проблемой теодицеи».

Столкнувшись с бытием как с загадкой и тайной, с неисповедимым Божественным Промыслом, опознав (но не познав!) непознаваемое,— Солженицын утратил свой пророческий пафос. Еще в «Теленке» он напрягался и взваливал на себя миссию, как ростановский Шантеклер. В «Красном колесе» на смену пафосу пришла ирония: возможный спаситель России обучается тонкостям науки страсти нежной. Солженицын в «Колесе» не более чем писатель, и не в русском смысле, а уж скорее в английском — рассказчик, story-teller.

Заметно и другое: несмотря на ощутимо полемическую позицию в отношении Толстого, Солженицын воспроизводит сейчас основной конфликт «Войны и мира»: «мир» против «войны», «Кутузов» против «Наполеона». Воротынцев, аналог князя Андрея Болконского, ищет свой Тулон — и застревает у помянутой «профессорши». Так князь Андрей говорил Пьеру о преимуществах деторождения и чадолюбия над политической деятельностью.

Но деятель не может стать буддистом. Энергия Солженицына отнюдь не испарилась, она трансформировалась, точнее сказать — интроецировалась. Его морализм пошел в индивидуальную глубину — установка, собственно говоря, никогда не бывшая ему чуждой, но ныне заметно превалирующая над всеми другими.

Эту установку следует назвать христианской. Но какого рода это христианство? Следует ли считать Солженицына православным по преимуществу?

Заметны интерконфессиональные и даже экуменические симпатии Солженицына (гл. 5-я и 6-я «Октября Шестнадцатого»). У Солженицына появляются — кто бы мог подумать? — признаки религиозного плюрализма. Еще лучше будет это назвать религиозным агностицизмом — не в смысле скепсиса, ведущего к неверию, а в смысле стояния перед неразрешимостью Божественной тайны, Божьего Промысла. Ему неведома тайна Божественных предначертаний, неясен вопрос о спасении. Поэтому исчезает тон суждения и оценки, тон вердикта.

В европейской истории имеется пример развития подобного религиозного типа. Это тип буржуа-пуританина, «капиталиста». В классическом труде Макса Вебера «Протестантская этика и дух капитализма» этот сюжет проанализирован исчерпывающе. «Капитализм» возник не из алчности торгашей — торговля и алчность существовали с начала человечества,— а из религиозной аскезы угрюмых пессимистов, утративших гарантию спасения. Пуритане и кальвинисты столкнулись с «солженицынской» ситуацией: невозможностью рационально определить угодное и неугодное Богу, с абсолютным Божественным произволом. Психологическим, а вслед за тем и социально-культурным исходом из этой религиозной ситуации стала трудовая аскеза, этика напряженной трудовой активности. Она и родила капитализм. Создалась экзистенциальная необходимость некоей иллюзии и видимой реализованности спасения во внешнем жизненном плане, на статус спасенных претендовали люди, строже, достойнее, методичнее других осуществлявшие задачу устроения своего земного пребывания, своих земных дел. «Богаче» в этом психологическом контексте означало «лучше». Посюстороннее бытие не давало других аргументов.

Естественно, что этот тип религиозно ориентированного буржуа со временем выродился, ибо вырождается все. Но он выродился на Западе, а у нас же толком и не родился,— вернее, был абортирован при самом своем появлении, загнан в подполье национальной жизни, причем дважды — сначала никоновской реформой, а потом большевистской революцией. Это тип религиозного старовера. Интересно, что именно в этой среде возникал русский капитализм, явивший в данном случае тот же религиозный генезис. На последнее обстоятельство обратил внимание С. Н. Булгаков в своем эссе о книге Вебера («Народное хозяйство и религиозная личность»). По-своему трактует тот же вопрос очень интересная книга М. Бурышкина «Москва купеческая».

Тип религиозно-озабоченного буржуа-капиталиста был у нас тем же самым, что и на Западе. То есть, при всей его исконности и кондовости, это был европейский тип. И ныне он мощно возрождается в Солженицыне.

И если искать религиозные, а не секулярные корни демократии, с ее плюрализмом, «утратой воли к истине» (Бердяев), наконец, скепсисом,— то их нужно видеть вот в этом опыте европейской истории, в утрате однозначно-догматического переживания религиозных реальностей. Скепсис сопределен вере, а не неверию. Это прекрасно понимал еще Монтень, не говоря уже о Шестове. Реальность Бога и Его путей в мире не покрывается абстракциями человеческого ведения.

5. Основной аргумент в защиту демократии

Демократии существуют чуть ли не с начала человечества, они рождались и умирали, и не было оснований считать их чем-то появляющимся в порядке необходимости, пока в XIX веке не утвердилась идея автоматического прогресса в природе и обществе. В этом случае демократия рассматривалась как высшая и совершеннейшая форма общественной организации, возникающая как необходимый результат закономерного общественного развития. Этот аргумент разделяет все достоинства и недостатки самой теории прогресса, а опыт показал, что недостатков у нее куда больше, чем достоинств. Трудно говорить о прогрессе в эпоху мировых войн и тоталитаризма. Так что обоснования демократии надо искать где-то в другом месте, а не в теории прогресса. Собственно так и говорили критики демократии с самого начала, когда демократию ее адепты пытались представить неким пиком исторического развития, венчающим человеческую историю: это не «кауза финалис» истории, а одна из нескольких вечных форм организации общественного бытия, известных уже с начала человечества, по крайней мере — с Древней Греции,

где Афины дали практический опыт демократии, а Аристотель разработал ее теорию в общих рамках своей «Политики». Нельзя не признать, говорили далее критики, что демократическая организация кажется естественно присущей некоторым государствам и социальным общностям, что она иногда выступает как органический продукт определенного типа развития, но тогда возникают две возможности суждений о демократии: или она есть частная особенность, а не всеобщий закон социального развития, или она предпочитается в порядке свободного выбора политической идеологии,— а значит, ни в том, ни в другом случае не может считаться универсальным законом необходимого разворачивания истории.

Трудно оспорить это мнение в наши дни, когда опыт истории доказал, что никаких исторических законов не существует, что история в высшей мере пластична и готова подчиниться любому насилию,— причем сильнее всех доказали это люди, руководствующиеся на словах теорией самого жесткого исторического детерминизма,— марксисты. Из этого не следует, однако, что нельзя говорить о необходимости демократии, или, скажем немного извилистей, о необходимости свободного выбора демократии. Необходимость можно ведь понимать в нескольких смыслах: как насильственную, безоговорочно доминирующую над человеком неизбежность, рок, закон — вроде законов природы,— так и в смысле морального долженствования: например, необходимость быть честным. Можно также говорить и о некоей чисто прагматической необходимости — как об утилитарной предпочтительности, большей выгодности. Необходимость демократии в наше время существует во втором и третьем смыслах: ибо оно, наше время, не дает демократии никаких альтернатив, кроме тоталитаризма.

Для этого утверждения существуют серьезные социологические основания. Главное из них — сам характер современного общества, которое стало обществом массовым. «Восстание масс» — так назвал нашу эпоху испанский философ Ортега-и-Гасет, и отнюдь не революционные, бунтарские потенции этих масс имеет в виду Ортега, а как раз нечто прямо противоположное: их безволие, конформизм, готовность к новому рабству. «Восстанием» у Ортеги по существу называется «возрастание»: колоссальный количественный рост масс людей, на единый лад участвующих в нынешней социальной жизни, унификация социального бытия, или, как сказали бы русские народники, массовидность современной жизни — количественный рост при качественном упадке. Вспомним, что на философском языке качеством зовется определенность: «лица необщее выраженье», индивидуальный чекан на лице человека или даже социальной группы. Каковы же были причины этого омассовления современного мира?

Можно сказать, что к этому результату вели все тенденции исторического развития человечества, все то, что называют обессмыслившимся словом «прогресс». Все дороги вели к этому, так сказать, Третьему Риму — причем такие дороги, которые казались да и были действительно перспективными, к лучшему ведущими дорогами. Создание общенациональных, а потом и мирового рынков, вообще того, что Маркс называл обществом товаропроизводителей, действительно привело к колоссальному росту и обогащению жизни, но тот же рынок — нивелирующее средство, подчиняющее все и вся абстрактным идолам меновой стоимости, на рынке, так сказать, нет ни эллина, ни иудея, то есть отпадают человеческие качества, определенность. Возьмем технику, технологический прогресс: ведь еще каких-нибудь восемьдесят лет назад серьезно верили в то, что техника и наука осчастливят человечество и окончательно разрешат все его проблемы, и верили не какие-нибудь митрофанушки, а, что называется, лучшие умы человечества. И техника действительно во многом облегчила жизнь, внесла в нее если не окончательный смысл, то «комфорт». Но та же техника, техническая цивилизация уже создала по существу модель тоталитарной организации общества: то, что тоталитаризм — законное дитя индустриального общества, мало кто сегодня будет оспаривать. Феномен отчуждения, открытие которого доброхоты приписывают тому же Марксу (на самом деле описанный еще Руссо), не ликвидируется, а чудовищно гипертрофируется обобществлением средств производства. Важнейший агент отчуждения — механизм разделения труда в современном производстве; именно отсюда идет тот печальный результат, что созданное активностью человека не только не принадлежит ему, но и закабаляет его. Другими словами, увеличение человеческой мощи при помощи техники имеет место только под одним условием: увеличивается мощь человечества, но при этом к ничтожной величине сводятся возможности отдельного человека. Человечество владеет техникой только сообща, выступая большими массами. Вот вам и модель тоталитаризма: общество, «тоталитет» — все, индивидуум — ничто, индивидуум, сведенный к роли придатка к машине, не владеющий умением и лишенный возможности свою трудовую деятельность сделать автономной. При этом он «выиграл»: владеет фордовским автомобилем, сошедшим с конвейера, на котором его свинтили люди, не имеющие профессии. Само массовое производство сыграло ни с чем не сравнимую роль в процессе преобразования общества: есть, конечно, автомобили дорогие и дешевые, но на шоссейной дороге ничтожно различие между владельцем «мерседеса» и владельцем «форда», куда меньше, чем между конным и пешим, между шевалье и крестьянином эпохи феодализма. Суммируя все сказанное выше, мы приходим к заключению, что важнейшей причиной образования массового общества, равно как и результатом этого процесса, является разложение органических социальных структур, размывание качественных границ и граней общества. Можно даже сказать, что в современном мире вообще не существует фиксированных общественных групп — ибо таковые чисто функциональны, а не субстанциальны, не связаны с определенным социальным статусом. Другими словами, современное общество состоит из взаимозаменяемых единиц, оно атомизировано.

Хорошо это или плохо? Конечно, в таком социальном состоянии имеются свои плюсы: крестьянин может стать полковником, если ему очень того захочется или если ничего другого ему не остается. Это вот и есть то самое свойство современной жизни, которое Александр Зиновьев пытается трактовать как «преимущество социалистической системы» — и даже прямо ставит в заслугу Сталину, так сказать, избавившему русских крестьян от идиотизма деревенской жизни. Зиновьеву не пришлось бы прибегать к таким устрашающим публику парадоксам, если б он ввел в свои рассуждения понятие массового общества — как универсальной тенденции социального развития. Более того, существует мнение, что сами эти тоталитарные диктатуры возникают как продукт распада традиционных социальных структур, как результат образования массовых обществ.

На такой точке зрения стоит Ханна Арендт, автор «Происхождения тоталитаризма» (первое издание — 1951 года). Она прямо связывает оба эти феномена — тоталитаризм и массовое общество. Массы — это не народ, не совокупность общественных классов, а бескачественное скопище людей, утративших всякую связь с бытийной почвой, лишенных корней, укорененности в строе бытия. «Неукорененность» — важнейшая характеристика масс. Порубежным событием в этом процессе, его роковой вехой стала первая мировая война, особенно сильно ударившая по Германии и России — странам, в которых и возник тоталитаризм. Гибель и распад сильных монархических государств — Германии, Австро-Венгрии, России — не только нарушил политическое равновесие в Европе, но и привел к катализации указанного процесса омассовления соответствующих обществ. Разрушилась общественная стратификация, качественность, то есть определенность, стабильность общественной жизни. Одновременно это означало разрушение традиционных политических партий, организующих интересы тех или иных общественных групп. Если на место классов пришли массы, то на место прежних партий — т. н. «движения». Русские коммунисты и немецкие национал-социалисты — это не партии, а именно «движения»: опыт организации социально дезориентированных масс. Произошло, пишет Ханна Арендт, «падение предохраняющих классовых стен, трансформировавшее дремлющее большинство, стоявшее за всеми партиями, в одну громадную, бесструктурную массу разгневанных индивидов».

Сама реальность утратила свою онтологическую стабильность, стала невыносимой, безнадежной, обескураживающей. И массы совершили скачок из реальности в фиктивный, фантастический мир. Вот это и есть тоталитаризм. Тот же процесс Эрих Фромм назвал «бегством от свободы». Тоталитарные «движения» предложили массам некий субститут реальности — идеологически сконструированный мир, кажущийся стабильным и логичным на фоне всеобщей неурядицы.

Еще одно высказывание Ханны Арендт:

«Бунт масс против «реализма», здравого смысла... был результатом их атомизации, утраты ими социального статуса, их социальной бездомности, утраты целого горизонта социальных взаимоотношений, в рамках которого только и возможен здравый смысл. В этой ситуации духовной и социальной бездомности уравновешенное понимание взаимодействий произвольного или спланированного и необходимого более невозможно. Тоталитарная пропаганда может так грубо оскорблять здравый смысл только там, где он утратил какую-либо реальную ценность».

Вполне понятно, однако, что атомизированную массу гораздо легче искусственно и насильственно организовать, чем такую социальную общность, которая имеет способности и возможности к собственной, автономной, органической самоорганизации. Поэтому утопические идеологии — например, социализм,— существующие почти что с начала истории культурного человечества, ни разу не могли победить и воплотиться, пока человечество не вступило в эпоху массового общества. Именно тогда начались тоталитарные триумфы. И понятно также, что тоталитарные вожди — как истые революционеры — не ждут милостей исторического процесса, а всячески подталкивают его в нужном для них направлении. «Массовое общество» в России, к примеру, не столько существовало к началу большевистской революции, сколько было сознательно и целенаправленно создано большевиками — если, конечно, можно назвать созданием процесс разрушения веками сложившихся органических структур. Это признает и Ханна Арендт. Этот процесс мог бы быть и благодетельным (собственно, его-то и начинал у нас Столыпин), если б энергия людей, освобожденная распадом старых и зачастую окаменевших социальных связей, могла свободно реализоваться, а не оказалась скованной рамками утопического проекта. В этих рамках позитивный результат был мизерным: брат Зиновьева стал полковником, а он сам — профессором.

Романтические реставраторы в начале века выдвинули против (потенциально демократического) массового общества идею общества корпоративного. У нас, сколько помнится, первым заговорил об этом Лев Тихомиров в своей «Монархической государственности». Отдал дань этим идеям и реактивный Бердяев, особенно в связи с экспериментами Муссолини, которые поначалу вызывали сочувственное внимание у людей вполне пристойных. Бердяев писал об этом в «Новом Средневековье», но возвращался к теме и позднее, уже в связи с марксистским социализмом в России. Одно время так называемые «Советы» считались чем-то вроде здорового противовеса абстрактной «количественной» демократии; писали, что в Советах существует здоровое ядро некоей «производственной демократии», в отличие от формальной «территориальной», что-то вроде искомых корпораций пытались усмотреть в Советах. Бердяев писал в «Правде и лжи коммунизма»:

«Правда, что распадение общества на классы, ведущие между собой борьбу, должно быть преодолено и что классы должны быть заменены профессиями. Правда, что политический строй должен представлять реальные хозяйственные нужды и интересы людей, то есть быть профессионально-трудовым. С этим связана критика формальной демократии».

Во что вылились Советы в качестве противовеса формальной демократии, хорошо известно. Но и сама идея корпоративного общества, кажется, сошла на нет. О каких корпорациях, о каких объединениях по профессии можно вести речь, когда в современном мире почти что не осталось самих профессий? Реальны — профсоюзы, организации людей, не обладающих трудовой самостоятельностью, и организации эти вызывают смешанные чувства. Только один аргумент приведем против профсоюзов: они подрывают экономику собственных стран. У нас на глазах происходит сейчас гибель американской швейной промышленности, не выдерживающей конкуренции с соответствующими отраслями хозяйства таких могучих держав, как Тайвань, Гонконг и Сингапур. Причина — профсоюзы, взвинтившие заработную плату американских рабочих на такой высокий уровень, когда становится уже невозможным сделать товар рентабельным и конкурентоспособным. И ведь удар тем самым наносится не только по хозяевам, но и по рабочим,— швейная промышленность свертывается и плодит безработных.

Противовесом тоталитарной организации массовых обществ остается все та же «формальная», «абстрактная», «количественная» и «механическая» демократия, какие бы недостатки и даже пороки мы в ней ни замечали. Давно известно, что демократия — не лучшая из общественных организаций, но что все другие еще хуже. И не только идеальной — то есть проективной, в сознании существующей — альтернативой тоталитаризму предстает демократия, но и реальной истории она свои антитоталитаристские возможности доказала вполне убедительно. Ведь процесс омассовления общества — тот процесс, который, как мы видели, был причиной образования тоталитаристских государств,— был не менее сильным в Англии и Франции, не говоря уже о США, чем в Германии или Италии,— а к тоталитаризму не привел! Это случилось (вернее, не случилось) только потому, что в этих странах существовала уже давняя демократическая традиция. Массы в этих странах привыкли уже к жизни вне органических структур, они не бегут от свободы, у них нет ностальгии по утраченному прошлому, которую тоталитарные вожди так ловко подменяют утопиями золотого века в будущем. Более того, как показал опыт, устойчивая демократическая традиция, как ничто другое, способствует хозяйственно-экономическому росту (если подумать — рынок это древнейший и прочнейший демократический институт), и поэтому в демократиях не создалась ситуация, о которой в страхе пророчествовали критики, причем самые умные из них: что, мол, голодная и непросвещенная масса, пользуясь своими политическими правами, подтолкнет общество к социализму, проголосует за социализм в надежде «грабануть награбленное». Этого не произошло, потому что в старых демократиях нет уже голодных и непросвещенных, они стали странами средних классов.

И главное: эта пресловутая власть толпы над личностью, посредственности над талантом, количества над качеством, короче говоря — демократический хаос не дает массовому обществу организоваться в стройный тоталитарный космос. Массовым обществом при демократии невозможно манипулировать, невозможно овладеть массой, которая состоит хотя бы из бескачественных атомов,— но наделенных полнотой человеческих прав, и главным из них: правом сказать «нет». Каприз тинэйджера или тупоумие провинциала оказываются гарантами свободы более верными, чем высокая мысль философа.

6. Эпилог-эпиграф

«Нет низких истин и высоких обманов, есть только низкие обманы и высокие истины».

Марина Цветаева

С. Н. Булгаков

Церковь и культура

Тому, кто привык вдумчиво относиться к окружающей действительности и прислушиваться к подлинному голосу жизни, потаенному и интимному ее шепоту, обычно заглушаемому для рассеянного уха площадным шумом и гамом, едва ли покажется неожиданным и спорным то утверждение, что в духовном обиходе современного человечества давно уже что-то неладно, что назревает какой-то кризис, быть может, предвестие грядущего перелома. Этот кризис подготовлен всей новой историей. Начиная с конца средневековья духовная жизнь человечества, произведшего еще невиданные в истории чудеса техники и вообще материальной культуры, развившего в небывалой степени научное знание, в особенности точные науки, обнаружившего невиданный размах социального творчества, изощрившего до чрезвычайной остроты и тонкости философскую мысль, создавшего могучее искусство в разных его разветвлениях,— вся эта духовная жизнь развивалась под знаком светского, внерелигиозного и даже антирелигиозного начала жизни, утверждала односторонне человеческий, противобожеский принцип, культивировала заветы одностороннего или отвлеченного гуманизма. В этом смысле всему так называемому новому времени должно быть усвоено название, которым окрещена лишь одна из начальных его эпох: века *гуманизма*, в чисто натуралистическом, языческом смысле, в смысле бунта осознавшего свои силы человечества против средневекового аскетического мировоззрения, ошибочно смешиваемого с истинным, то есть универсальным христианством, против средневекового инквизиционного клерикализма, ошибочно принимаемого за церковь Христову. (Для нашей родины эта эпоха гуманизма наступает лишь в XIX веке, особенно во второй его половине, отчасти как естественное отражение западного гуманизма, отчасти же как неизбежный протест против филаретовского катехизиса, принимаемого за полное и точное изображение учения христианства, и против полицействующего победоносцевского клерикализма, смешиваемого с истинной церковностью.) Человечество порвало с патриархальной опекой и навсегда оставило давящие, хотя и величественные, своды средневековой готики. Сын берет свое наследство и оставляет дом отца, отправляясь в «страну далёку» пожить на свободе.

И вот свобода испытана, приобретенная опытом духовная зрелость достигнута, но унесенное из дома наследство уже иссякает, начинается время питания горькими рожками и духовного голода, в которое невольно вспоминается и покинутый отчий дом. Современный блудный сын только едва начинает втихомолку, в глубине души вздыхать о покинутой родине и, может быть, не близко еще время, когда он совершит подвиг духовного самоотречения, победит свое напряженное самоутверждение и скажет: Отче, согрешил я перед небом и перед Тобою.

Но уже несомненным становится и теперь, что современное человечество духовно питается не ожидавшимися роскошными яствами, но горькими и тяжелыми рожками, только обманывающими, а не утоляющими голод. *«Уныние народов и недоумение»* — вот пока окончательный итог современной культуры, который незримо откладывается в интимной жизни, в глубине глубин общечеловеческого сознания. Отдайте только себе отчет в высших и последних ценностях, которые все собирается переоценить самодовольный, хотя и не растерявшийся, век. Не горькие ли рожки — импотентность современной философской мысли, ушедшей на формальную схоластическую работу, или же беспомощная умствѐнная и нравственная неврастения ее более требовательных представителей, как Ницше, с скептическим адогматизмом, возведенным в догмат, с аморализмом, превращенным в систему морали, или, наконец, развеселый, разухабистый скептицизм Ренана с эстетически-религиозным гарниром и с бульварным романом вместо Евангелия. Также и современная наука необыкновенно обострила духовное зрение человечества во всем, что касается внешней коры явлений, но ни на дюйм не подняла покрова Изиды, закрывающего природу явлѐний.

Из сборника «Вопросы религии». М., 1906.

Теперешняя техника сделала человека удивительным ремесленником, отточила и утончила его рабочий инструмент, но человек, живущий в этом ремесленнике, остается по-прежнему с протянутой рукой. Современное искусство при всем богатстве и роскоши новых форм художественной техники опускается до мертвого натурализма или самоубийственной тенденциозности; мистическое по самому своему существу, оно больше всего страдает от религиозной беспочвенности века. Вся современная культура, разросшаяся в пышное и могущественное дерево, начинает чахнуть и блекнуть, лишенная глубоких корней религиозно-мистического питания. Наибольшую горечь пришлось вкусить современному человечеству во взаимных отношениях. Век гуманизма выставил великие христианские заветы, старое отцовское наследие — идеалы свободы, равенства и братства, но выставил их как свое создание и свою собственность, оторвав прекрасный цветок от родимого ствола. Для воплощения этого идеала он мобилизовал величайшие социальные силы, сплотив целую международную армию социализма, ведущую правильную и успешную войну за эти идеалы. Создаются новые, все более совершенные формы общения и внешнего объединения людей, стены здания социализма возводятся к крыше, и не особенно далеко то время, когда принципиальная победа социализма станет (если уже не стала) совершившимся фактом и когда капиталистический мир рухнет, уступив место социалистическому. Но вот роковой и страшный вопрос, который ставится уже в человеческом сознании: не окажутся ли плоды этой победы лишь горькими рожками, создаст ли внешняя победа социализма действительную человеческую солидарность?

Становятся ли люди ближе между собою, установляется ли между ними не только равенство, но и братство, больше ли стало любви на земле, теснее ли соединяются внутренней связью люди, принадлежащие даже к одному союзу, к одной партии и ставящие себе задачей облагодетельствование человечества посредством внешних форм? Мы думаем, что искренний и добросовестный ответ на этот вопрос не может быть положительным. Не сближение хотя бы внешне и объединяемых людей характеризует нашу эпоху, но отъединение и уединение, какая-то стеклянная, прозрачная, но ощутимая стена разделяет человеческие сердца. Не солидарность, а духовное одиночество, не братство, а убийственный, безвыходный индивидуализм, и не равенство, основанное на внутреннем смирении отдельных лиц, но самомнение и жажда власти. «Will zur Macht!»,— таково истинное духовное состояние человечества.

Прочтите гениальный рассказ одного из самых тонких психологов нового времени Мопассана под заглавием «Solitude» («Одиночество») — вот исповедь современной души. И когда уединившиеся (по выражению Достоевского) люди, весьма способные к святой (а рядом и не святой) ненависти, но утратившие представление о том, что такое святая любовь, говорят о будущем «рае на земле», который наступит сам собою после уничтожения капитализма, то не знаешь, чему больше надо удивляться — их наивности или духовной слепоте. Должна произойти величайшая духовная революция, люди должны восстановить утраченный секрет объединения не только внешнего, механического, но и внутреннего, мистического, не только в общей ненависти или интересе, но и в общей любви, чтобы действительно мог воцариться мир на земле и благоволение в людях. Иначе же при всем стремлении к соединению люди будут только ударяться друг о друга головами (по выражению того же Мопассана), достигнут благоустроенного муравейника, в котором за отсутствием социальной борьбы будет царить еще большая пустота и растерянность (рядом с самодовольным мещанством), но не будет побеждено уныние и теперешний демонический или же нейрастенический индивидуализм. Внешнее объединение в определенных целях сравнительно легко установляется принудительной или даже добровольной дисциплиной, своего рода социалистической муштрой, но она нисколько не устраняет ужасов одиночества и разъединения и в царстве социализма и экономического коллективизма. Действительное объединение людей может быть только мистическим, религиозным, и, насколько стремятся достигнуть его вне религии, это есть совершенно недостижимая цель. Нельзя отрицать ценности и значения благородных усилий современных гуманистов уничтожить внешние причины зла и вражды, но они глубоко заблуждаются, если думают, что устранением внешних препятствий положительным образом решается вопрос о свободе и равенстве. Экономический союз, социалистическое государство может устранить внешние перегородки, существующие между людьми и грубо нарушающие справедливость, но он лишен творческой силы объединения, какую имеет только религиозно-мистический союз веры и любви, утверждающийся на реальном мистическом единстве, то есть церковь. Только церковь может ставить себе и способна разрешить задачу, за которую берется социализм, задачу объединения и организации человечества на основе благодатных даров, данных Спасителем, на

основе любви к Нему, одновременно и личной и общей[1]. Те же, которые заранее отрицают religio, то есть единственную реальную внутреннюю связь между людьми, устанавливаемую общею их связью со Христом, строят свое здание на песке, не понимая действительной природы человеческого общения.

Всемирно-историческое удаление блудного сына из дома отца, эпоха гуманизма, в течение которой человечество испытывает свои силы и делает отчаянную попытку устроиться и прожить без Бога, имеет свой смысл и свою необходимость. В устроении Царствия Божия, которое есть процесс богочеловеческий и основывается на самодеятельном усвоении человечеством божественного содержания жизни, необходимо свободное развитие чисто человеческой стихии, проба сил на стороне; поэтому гуманистический, внерелигиозный, даже антирелигиозный период исторического творчества необходим для богочеловеческого дела. Представляя собой явную односторонность и обнаруживая окончательное свое бессилие, он в то же время осуществляет собой диалектический момент развития, религиозный антитезис, ведущий к высшему синтезу. Внутренняя необходимость и смысл этого диалектического процесса были достаточно обнаружены в учении Владимира Соловьева[2].

Но не все человечество ушло из отчего дома, там оставался старший брат, который все время был при отце и с таким ревнивым недоброжелательством встретил возвратившегося брата. Что было с ним, что было с церковью в этот внецерковный и даже антицерковный гуманистический век? Нельзя отрицать, что она приняла за это время некоторые черты духовного облика старшего брата, как он изображен в евангельском рассказе. При верности и строгости своего служения она вместе с тем усвоила высокомерно-недоброжелательное отношение к младшему брату, который хотя и «согрешил перед небом и перед Отцом» во время своих странствий, но сохранил открытую живую душу.

Помирятся ли внутренне и поймут ли друг друга оба брата? Вот великий и роковой вопрос, который ставится теперь историей.

Раскол жизни на «светскую» и церковную,— внецерковность и внерелигиозность (отчасти же и антицерковность и антирелигиозность) современной культуры и внекультурность (отчасти же и антикультурность) современной церкви вносят разлад и двойную бухгалтерию даже в души тех, кто сознает всю историческую относительность и внутреннюю ненормальность этого раздвоения. Создать подлинно христианскую, церковную культуру и возбудить жизнь в церковной ограде, победить противоположность церковного и светского,— такова историческая задача для духовного творчества современной церкви и современного человечества.

Высказанная мысль, вероятно, оскорбит многих церковных людей старого закала. Церковь мыслится ими как совершенная полнота благодатных даров, которую нужно только хранить согласно преданию, и поэтому речь о новом творчестве, по мнению их, будет неуместна. Такому воззрению на церковь, согласно которому ей приписываются лишь функции охранительные, консерватизм предания, мы противопоставляем идеал церкви творящей, растущей, развивающейся. Как учреждение богочеловеческое, она имеет неподвижную мистическую основу в лице своего Божественного Главы и, конечно, церковно-догматического учения о Нем, и человеческую стихию, развивающуюся исторически в границах пространства и времени. Взаимодействием мистической основы и человеческой стихии и обусловливается исторический прогресс церкви, призванной ввести историческое человечество в сферу Царствия Божия. Поэтому было бы также ошибочным ограничивать и область влияния церкви, а следовательно, и церковной жизни или, точнее, жизни в церкви какой-нибудь одной узкой сферой, например, богослужения или храмового благочестия. Благодаря этому неправомерному сужению понятия церкви в привычном словоупотреблении она обычно понимается лишь как церковь — храм, но не как церковь — человечество, церковь — культура, церковь — общественность, и это сужение сферы влияния и жизни церкви и является главной причиной, а вместе и симптомом ее исторической слабости в данный момент. По идее религия, а следовательно, и церковь, как область религиозной жизни, должна быть *всем*, распространяясь на все области жизни верующих. Не должно быть ничего, принципиально «светского», не должно быть никакой нейтральной зоны, которая была бы религиозно индифферентна, не имела бы того или иного религиозного коэффициента. Духовная деятельность исторического человечества, то есть культура, овеществляю-

[1] Недаром в этом смысле Ф. М. Достоевский называл Православную Церковь (конечно, в ее идеале, а не победоносцевском извращении) нашим русским социализмом.

[2] Ср. мои статьи «Религия человекобожества у Л. Фейербаха» («Вопросы жизни», октябрь-ноябрь-декабрь 1905 года).

щаяся и во внешних материальных объектах, и в продуктах духовного творчества, должна вырастать также на духовной почве церкви, в церковной ограде, ею должны святиться, находясь в интимном общении с ней, все стороны жизни. До известной степени осуществлялось это требование в середине века, но ценою духовного деспотизма, пора которого навсегда миновала. За свое отрицание прав свободного творчества средневековая церковь поплатилась, с одной стороны, гуманистическим отторжением от нее наиболее деятельной ее части, а с другой — своим собственным оскудением, сведением церковной жизни только к общей молитве и к забвению великого принципа, что laborare est orare. Следствием угашения духа и враждебного противопоставления стихий светской и церковной и явилось вырождение, извращение церковной жизни и деятельности и за пределами храма. Церковная организация стала не творческой, но консервативной и даже реакционной силой истории, оказавшись в естественном и прискорбном союзе с темными историческими силами, при этом унижаясь до роли, совершенно уже не соответствующей ее достоинству. Достаточно напомнить наболевшую у всех, глубоко прискорбную роль официальных представителей русской церкви относительно самодержавия, от которого пропитались они его полицейским духом, усвоив вместо христианского — победоносцевско-катковское мировоззрение, исповедуемое часто не токмо за страх, но и за совесть. И когда блеснули первые лучи русского освобождения, ему радовался русский гений, русский народ, но на нем не почило благословения этих официальных представителей церкви (ибо таким мы не можем считать официального служения молебнов по приказу начальства). И не только по отношению к освободительному движению, но и к науке, и к искусству, ко всей области человеческого творчества у многих представителей теперешней церкви установилось принципиальное недоверие, смешанное с недоброжелательством. Но если церковная организация не должна остаться навсегда крепостью обскурантизма и реакции и быть приютом лишь для усталых и отсталых, не для работников и мужей, то необходимо должна начаться рядом с общей молитвой и общая, соборная жизнь в церкви, жизнь, полная духовных даров в том размахе и диапазоне, от которого не может и не должен отказаться современный человек, даже если б этого хотел, а следовательно, должно начаться и культурное творчество.

Церковная ограда должна вместить в себе не один только дом для инвалидов и богадельню, для которых в ней находилось место до сих пор, но и рабочую мастерскую, и ученый кабинет, и художественную студию. Должна вновь возродиться церковная жизнь, но не на основе инквизиционного режима, а на основе свободного общения и соборного творчества, так, чтобы для участия в творчестве культуры не нужно было удаляться в «страну далёку», за пределы соборной жизни и церковного общения. И чем шире будет внешнее поле жизни и деятельности церкви, тем прочнее и многообразнее будет церковное общение, и в этом общении, в общем творчестве и в общей любви соборному разуму церкви и откроется, может быть, то, что еще имеет открыться в конце времен, и тесно сплотившаяся община окажется готова встретить последнего врага и последнюю битву.

Итак, христианская культура, церковное творчество, направленное ad extra, такова всемирно-историческая задача, которая ставится нашему веку. Не наше дело спрашивать, в какой мере осуществима эта задача,— это решит за нас Вышняя воля, мы только должны определить, действительно ли она существует и, если да, должны посильно работать для ее разрешения.

Трудно себе представить, насколько изменилась бы вся наша жизнь, какими радужными красками расцветилась бы она, если бы вспыхнуло подлинное пламя христианского творчества и вдохновения, если бы в церкви восстановилась та полнота жизни, которой жаждет современный человек. Ожила бы внутренне наука, которая перестала бы томить мертвой и безыдейной специальностью, оторванной от целого, или же муками Фауста, следствием пустого и нелепого притязания поставить часть вместо целого, заменить одной наукой и философию и религию. Сколько праздных вопросов, навязанных ей этой несвойственной функцией и связанных с ними праздных теорий, отвлекающих так много умственных сил, отпало бы вследствие этого освобождения науки из тисков позитивизма и материализма, вследствие восстановления связи с религиозными корнями. И философия, оплодотворившись религией, получила бы силы выйти из трясины импотентного скептицизма и бесплодности, в которой она теперь находится. Одно из двух: или европейская философия совершила уже свой цикл развития и сказала последнее слово (как думал в последние годы жизни Вл. Соловьев), или же возрождение ее может совершиться только на почве нового религиозно-мистического углубления. Лишь при этом условии может быть снова испытана радость метафизического творчества, дело великих мыслителей найдет себе новых продолжателей, и творческий разум, Логос, победит «отвлеченные начала» современной философии

и произнесет над ними суд. Об этом красноречиво говорил еще Соловьев в предисловии к своей «Критике отвлеченных начал»: «Велика истина и превозмогает! Всеединая премудрость божественная может сказать всем ложным началам, которые суть все ее порождения, но в раздоре своем стали врагами ее,— она может сказать им с уверенностью: «Идите прямо путями вашими, доколе не увидите пропасть перед собою; тогда отречетесь от раздора своего и все вернетесь, обогащенные опытом и сознанием, в общее вам отечество, где для каждого из вас есть престол и венец, и места довольно для всех, ибо в дому Отца Моего обитателей много»[3].

Еще бóльшую важность должны иметь дела христианского искусства, которое уже в эпоху Возрождения показало свою мощь, но каковы же по сравнению с ним возможности религиозного ренессанса в искусстве теперь. Ведь, может быть, именно в направлении искусства и лежат новые откровения, ибо не ложно слово, что «красота спасет мир», что «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, но и в самом деле,— должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[4]. Но, конечно, эта задача не только не по силам, но просто даже не вмещается в сознание теперешнего искусства, в котором господствует бескрылый натурализм, утилитарная тенденциозность или же бессильный эстетизм. Новые сферы действия и новые задачи искусства под силу только новому религиозному искусству, мистерии будущего. Если бы создалась, наконец, христианская церковная общественность, то и социализм потерял бы свой мертвенный классовый характер, какой он имеет теперь, приуроченный к узкой классовой основе; он стал бы живым воплощением вселенской евангельской любви и перестал бы соединяться с духовным опустошением, которое узостью своей проповеди он вносит в сердца своих адептов теперь. Вся вообще политическая и социальная жизнь потеряла бы тот нудный, прозаический оттенок, какую-то бескрылость, которая чувствуется особенно за Западе, и получила бы вдохновенный и пророческий характер. И жизнь, и культура, освещенные внутренним светом, оказались бы светопроницаемы, полны света и жизни. Задача эта превышает не только силы, но и разумение одного поколения, это идеал, а не практическая программа. Но этот идеал дает вполне определенные указания, создает соответственные построения и чувства и заставляет бороться с настроениями, чувствами, мнениями, ему противоречащими. Противоречит же ему тот дух отрешенности, который прочно утвердился в современном церковном сознании и который питается самодовольным, но безосновательным сознанием, что в «культуре» всецело царит темное, сатанинское начало. Между тем там ключом бьет жизнь, которой не нашлось места в церковной ограде, накопляется всемирно-исторический и общественный опыт, который необходим и для церковного сознания, ведь даже и с строго догматической точки зрения допустимо так называемое «естественное» откровение, и кто же поставит ему границы и пределы, кто скажет, что нет ему места в теперешней «светской» культуре, поэтому нужно любовно, без кичливости, но с христианским смирением открыть свое сердце «светскому» миру, и, может быть, тогда и старший брат вместе с Отцом дождется радостного дня, когда увидит, что блудный сын был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И с той, и с другой стороны должна быть признана обоюдная вина и принесена духовная жертва, и тогда естественно возникает взаимное притяжение и воссоздается живая, творящая, взыскующая грядущего града, воистину воинствующая церковь. Се стою у дверей и стучу...

Расширение церковного самосознания необходимо и для завершения всемирно-исторической трагедии, для окончательного выявления сил добра и зла и грани, их разделяющей. Пока существует обширная религиозно-нейтральная зона «светской» культуры, последнее решительное столкновение добра и зла не созрело для последней жатвы, ибо не может быть осознано во всей своей широте и непримиримости. Лишь при внесении света в неосвещенные доселе области обнаруживаются светонепроницаемые точки. Пока облаченная в солнце жена скрывается еще в пустыне (Апокалипсис), не раскрыта еще вся противоположность между невестой Христовой, в брачном убранстве ждущей Жениха, и женой, сидящей на одре багряном, облаченной в порфиру и багряницу, с именем на челе: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным (Апокалипсис, 17, 5).

Пусть же загорится скорее пламень религиозного вдохновения, который озарит собою мир и культуру, пусть скорее поднимется человечество на высшую, последнюю ступень всемирно-исторического и религиозного сознания. Ей гряди, Господи Иисусе!

---

[3] Соловьев В. Критика отвлеченных начал (предисловие). Собр. соч., т. 2., с. 6.

[4] Соловьев В. Общий смысл искусства. Собр. соч., т. 6. «Если скажут,— добавляет он,— что эта задача выходит за пределы искусства, то спрашивается, кто установил эти пределы?»

Интервью „ИК“

Протоиерей Владислав Свешников

Предательство и преданность

Беседу ведет В. Притуленко

Беседа вторая

Валерия Притуленко. Во время первой нашей беседы у меня сложилось впечатление, что не сказано что-то очень существенное. Мы говорили прежде всего о кино, а мне все время казалось, что вы хотите выйти к тем жизненным процессам, которые кино отражает. Может быть, попробуем теперь несколько изменить ракурс и поговорить о действительности, определяющей сегодняшние художественные концепции. В современном искусстве, скажем, существует целое направление, продукция которого жаргонно называется «чернухой». Вы, конечно, хоть сколько-то об этом знаете. Как вы думаете, это явление имеет какое-то отношение к правде жизни?

Отец Владислав Свешников. Это просто нормальный способ самовыражения. Потребность омраченной души всю себя проболтать. Эта потребность и удовлетворяется в «чернушном» творчестве.

На самом деле неправда как общий строй жизни не выносит даже малейшего света правды, которую «тьма не может до конца объять». Но с ускоренным бегом времени в омраченном пространстве, когда все движения в лучшем случае могут только угадываться, реальное качество, истинность этих движений становятся не столь уж существенными. Да и самый свет, хотя бы как ориентир, тоже не нужен. Мрак, спирально закручиваясь, становится почти беспросветным. В такой беспросветной ситуации, допустим, ирония иногда помогает увидеть момент собственного падения во мрак (как, например, у Гоголя или у Босха). Но в нашей ситуации, в полной беспросветности, ирония закручивает спираль с особой силой (например, Невзоров с его «600 секундами»). В такой тьме ориентиров вообще не видно. Поэтому ирония не дает выхода в какую-либо сторону — лишь напрасные метания и прыжки.

В генетической памяти человека хранится сознание, что ирония может указать выход хотя бы в отрицательную сторону. А теперь все занимаются лишь тем, что сладострастно показывают бестрепетным пальчиком: смотрите — и здесь тьма, и здесь тьма, и здесь. Ирония всегда, по крайней мере, указательный знак на краю пропасти. Но когда в нее уже падаешь, ирония бессмысленна. Как, знаете, в анекдоте: «Что такое — 69—96, 69—96? Это некто, падая с крыши, пытается прочесть номер дома».

В. Притуленко. Тогда вообще выхода нет!

О. Владислав. В том случае, когда место Бога занимают гуманистические идолы, остается либо эстетический «пир во время чумы», либо... успеть бы прочесть номер дома.

Мы можем двести пятьдесят тысяч раз повторять за Говорухиным: «Так жить нельзя». Но от этого ничего не изменится. Мы будем жить так.

Рынок? Он ли спасет несчастных заруганных детей из миражей века сего? Учителя, которые учат обезьяньему прогрессу? Образование? Но настоящее образование совершается только по образу Божию, который теперь для большинства, как вы заметили, только красивое слово. А если нет, то по какому образу? Культура и просвещение? Но просвещение не может быть языческим. Господь Иисус Христос сказал: «Аз есмь свет».

Но если Он уходит из жизни людей,

Первую беседу с отцом В. Свешниковым см.: «Искусство кино», 1991, № 7.

остается тьма языческого «просвещения», которая в лучшем случае рядится в одежды христианского света. И тьма языческой культуры, которая рядится в одежды христианского культа. И что в таком случае могут самые мудрые учителя или самые искусные кинематографисты? Только свет Истины может избавить от беспросветных блужданий во тьме? Но каждый увидевший свет может повторить лишь опыт других людей, увидевших свет и прозревших. К сожалению, примеры и авторитеты убедить бессильны. Я знаю только, что не может остановиться кто угодно, увидевший Христа и принявший Его дар, дар спасения, который Он бережно и независимо предлагает всем! Но кто видит? Что же касается вашей «чернухи» — я ее практически не знаю.

В. Притуленко. Но чернота нашей-то жизни вам небезызвестна...

О. Владислав. Да уж. Невозможно нынче не видеть мрак искаженных, сбившихся с пути человеческих душ, которые не могут произвести ничего, кроме «черной» продукции.

В. Притуленко. Это понятно. Но душа-то почему омрачена? Может быть, все дело в условиях жизни?

О. Владислав. Вы сами, вероятно, понимаете, что разнообразных «потому что» целый набор. Но важнее всего нечто безобразно очевидное и простое. При всей разнице социально-экономических реальностей и разнообразии форм существования объединяет всех одно: охлаждение, а теперь и откровенное равнодушие, даже нигилизм по отношению к небесной реальности, забвение, что она гораздо более существенна, чем реальность земная. Это привело к крайне ожесточенному, злобному атеизму. С особой силой это проявилось в истории нашего народа. Но русский народ знал Бога, и потому напавший на него, случившийся с ним злобный атеизм определяется жестоким словом — предательство. Это предательство и есть моя постоянная и больная тема, и я не могу ее избежать — ни в проповедях своих, ни в частных беседах, ни в писаниях. И даже когда молчу. Предательство Бога — начальная точка вектора новейшей истории России. А все прочее — детали, формы, конкретные, неизбежные участки страшного вектора. Так, если в обществе, где гуляет какая-нибудь инфекция, скажем, инфекция чумы, существует санитарное пренебрежение, это приводит к тому, что инфекция проникает повсюду, входит во все домы. Оказываются зараженными все. И очень многие чувствуют, что инфекция смертельна, но никто не видит реальных возможностей выбраться из этого чумного тупика. Даже и те, кто порою остро чувствует свою зараженность, не только не знают настоящего исхода, но, как это ни поразительно, и не ищут его.

То есть нельзя сказать, что вовсе не ищут, но, во-первых, ищут не там, а во-вторых, все эти поиски носят истерически дерганный характер, как безумные антраша неумелого танцора. Нынешний экономический, социальный и нравственный кризис нашего общества имеет свою протопричину, глубокий духовный корень. Но, стремясь найти выход из всех чрезвычайностей этого кризиса — да и как их не искать в нашем предсмертном положении? — мало кто «зрит в корень». Но если не корешки, значит — «вершки». Если нет ясного сознания, где могут быть обнаружены протопричины кризиса, поиск производится в очевидно поверхностных, вторичных сферах. В экономической, в социальной, в политической, в лучшем случае — в нравственной, но и нравственная сфера по отношению к коренной — вторична. Поиски выхода в этих сферах потому-то и неплодотворны, что не корни пропалываются, но верхушки обрываются. Из оставшихся корней вновь вырастают сорняки. И вот общество вроде бы начинает искать корни, но и тут сплошные иллюзии. Не потому ли, пытаясь насадить культурные растения — рынок, плюрализм, многопартийность, гласность и прочее — общество насаждает очередные сорняки. Сорняки — не по сути своей, а по той уродливой мутации, которую они неизбежно приобретают в нашей искаженной, не видящей пути промысла действительности.

Наша современная общественная картина похожа на комедию дель арте, но в комедии видны реальные смыслы. У нас же получается чистая эксцентрика. Хотя и демократический союз, и рыночники, и патриоты — все утверждают, что реальные смыслы видят. Но какими же карикатурами выглядят эти смыслы. Сравнить их можно только с театральным, бутафорским оружием.

Общество несомненно деградирует. И это заметно. Даже не в таких очевидных сферах, как экономика или нравственность подростков. Общее ощущение кризиса и безысходности нарастает, приобретая панический характер.

Знаменитые «500 дней» кончились, так и не начавшись. Точно так же, как утратил свою привлекательность театр самодовольных марионеток, который угодно называть Верховным Советом. Хорош Верховный...

Чума! Беспросветная чума. И рад бы, пожалуй, советский человек в чумные времена пуститься в пир, и тут беда: не дают попировать — нечем. Кажется, должен бы действовать закон, по которому распространение чумы активизирует поиски выхода... Но общество, которое еще вчера было взбудоражено, оседает, словно перестоявшее тесто. И лишь самые неутомимые пытаются теперь урвать от жизни что только можно самым дерзким образом. Печальный вопрос в глазах у тех лидеров, которые, встречаясь в толпе, уже не знают, куда поманить соотечественников.

В. Притуленко. Ситуация ясная, и вы даете очередной ее набросок. Но вот исход, на который вы намекаете, точнее, который подразумеваете, говоря о корнях, он-то для большинства не очевиден. И, к примеру, начавшееся после вырождения возрождение Церкви, восстановление храмов, открытие новых приходов людьми воспринимается как некое дополнение к перестройке. Мол, на волне демократизации и это произошло — очень хорошо! А что, по-вашему, можно сделать, чтобы подтолкнуть людей к спасению, заставить поверить в его реальность?

О. Владислав. Очень просто. Признать существование горнего мира.

В. Притуленко. А как в него поверить?

О. Владислав. Поверить в существование горнего мира? И тут нет ничего проще. Почти все и верят. Но только верой мертвой, теоретической. И потому похоже, что выхода или набившего оскомину «света в конце тоннеля» нет, во всяком случае, для нынешнего поколения.

Сейчас нам предоставляется последний шанс. Точнее сказать, это последний шанс не для нас, а для наших внуков. Но дать его внукам можем только мы. Если мы это сделаем, внуки могут выжить. Бог продлит существование этого мира. А нам и нашим детям остается в любом случае только одно: терпение. Еще долгие годы положение в стране будет близким к тому, которое можно назвать невыносимым. Если же нам не хватит сегодня любви к будущим поколениям, то внуки могут и не дожить до своего двадцатилетия.

В. Притуленко. Но что значит дать шанс будущим поколениям? Вы все-таки уклоняетесь от прямого ответа.

О. Владислав. Дать шанс — значит вернуть детям знание Бога и святости, не скрывая правды о действительности, но обращаясь с этой правдой очень аккуратно, потому что души детские, юношеские легко сломаются; нельзя лишать детей простой радости Бытия. Да, им предстоит трудная жизнь. Но дети воспринимают мир даже в самые мрачные времена как благо. И хорошо бы укрепить их в этом ощущении, оговаривая необходимость быть другими, отличными от их родителей.

В. Притуленко. И опять загадка. Что же значит — быть другими?

О. Владислав. Это вопрос на самом деле не такой простой, как может показаться. Здесь очень легко сбиться на то решение, которое предлагается и западными демократиями и западной экономикой. Да и западной нравственностью. Очень легко сбиться, потому что такие решения кажутся весьма привлекательными. Нет, пожалуй, почти ни одного человека, кроме самых трезвых, которые, побывав *там*, не оказались очарованными *тем* миром во всех его проявлениях: социальных, экономических, нравственных. Соблазн западных путей, и правда очень велик. Но вероятность того, что западный вариант осуществим, не так уж велика, судя по тому положению, в котором мы находимся. И все-таки такая вероятность есть, и если она реализуется, скорее всего кризисное состояние приведет к совсем уже неизбежному концу. Гораздо скорее, чем если будут накапливаться очевидные кризисные явления и взрывоопасные ситуации перестанут быть только взрывоопасными, а на самом деле будут разрастаться все большим числом взрывов.

Потому что, по-видимому, есть еще все-таки надежда на поиск реального выхода. Хотя это не совсем обязательно. Мы все чаще говорим: «Дальше некуда!» А оказывается, что все еще есть куда. И от поворота к свету мы по-прежнему далеки.

А если соблазн европейского и американского созидания окажется приемлемым и нужным для нашего общества в целом (для многих, во всяком случае, для интеллигенции он уже и так существует несомненно), то, возможно, некоторые реальные успехи скажутся. Тогда-то скорее всего нас и будет подстерегать настоящий кризис, потому что... Да просто потому, что Зверь совсем не обязательно зарычит по-звериному. Он может явиться в облике цивилизованного господина. Явление апокалиптического Зверя окажется возможным в мире тогда, когда мир будет готов его принять. А мир готов будет его принять тогда, когда миру будет не нужно Небо. Оно почти уже не нужно сейчас миру цивилизованному, который живет почти исключительно земными радостями, стремлениями, ощущениями. И Небо совсем не нужно будет миру тогда, когда весь строй этих

земных ощущений, представлений и стремлений станет не только преобладающим, а единственно существующим. Когда миру перестанет быть нужным Бог, этому миру уже не за что будет удержаться. И Богу не за что будет уцепиться в этом мире, потому что без неба исчезнет праведность. Праведность может удержаться только на Небе. Праведность осуществляется в земных условиях, но утверждается сознательно или не сознательно, она всегда на Небе.

В. Притуленко. Как вы представляете: относительно всего мира Россия находится в особом положении?

О. Владислав. Да.

В. Притуленко. Именно в ее взаимоотношениях с Небом, с Богом?

О. Владислав. Да. В особом положении. Но в особом не столько по существу, сколько по формам и по степени развития. В особом. Потому что, во-первых, России, как и некогда избранному народу иудейскому, было даровано сокровище чистой веры, и знания Бога, знания определенного и ясного, насколько это возможно. Конечно, русский народ в этом смысле был не единственным. Он оказался самым большим из тех, которым была доверена полнота и чистота православия — правого прославления Бога, праведного прославления Бога. И если другие народы только охладели к христианству, то русский народ совершил *предательство* Бога. Сейчас в рамках нашего разговора едва ли возможно рассмотреть все обстоятельства этого чрезвычайного события.

Но русский народ и по сей день продолжает оставаться рядом с другими народами в состоянии совершенно особенном. Он прежде всех взошел на Голгофу. Небезопасно всуе применять это слово к кому или чему бы то ни было, помимо Христа. Поэтому позволительно применять его лишь как образ — и то редко и с очень большой степенью осторожности. Наш народ избрал для себя степень страданий безмерную, но для него эта жертва оказалась бессмысленной: она почти ничему не научила его. Ни сталинский геноцид с уничтожением крестьянства, интеллигенции, церкви, ни «веселые расплюевские дни» Хрущева, ни тупая брежневщина — ничто не будило, а, наоборот, все глубже становился сон.

Более того — новейшие испытания, которые Бог очевиднейшим образом так целенаправленно и интенсивно посылает для пробуждения народного, пока бесполезны. Пушки над ухом гремят, удары по бокам лупят — народ все спит богатырским сном. Вот уж подлинно — народ-богатырь. Сон на Голгофе. Его к кресту прибивают, а он храпит...

Но опыт русского народа стал предупреждением для других народов — жертвенным предупреждением о том, к чему может привести отвержение Бога и безбожный социализм. Но наш-то, наш-то народ, к сожалению, еще не пресытился своей чумой, еще не весь урожай жертв собран. Еще не видна реальность во всем ужасе. Не видна во всей полноте форм и проявлений эта эпидемия. И она, очевидно, еще будет брать свои жертвы.

У этой нравственно-социальной болезни много мутаций, а мы, доверчивые, едва начав справляться с одной из них, восторженно кричим на весь мир: ура! Болезнь побеждена. Да ничего она не побеждена, а с хитрой дьявольской сноровкой мутирует.

В. Притуленко. У меня к этому моменту, как вы сами, наверное, понимаете, не может не вертеться на языке, наверное, горький для вас вопрос. А что же церковь? Где она была все эти годы? Почему и сейчас, когда отовсюду слышны горькие слова о минувшей истории и нынешних событиях,— голос церкви в обществе почти не слышен? А то, что мы видим и слышим, представляет собой нечто декоративно-умилительное, архаично-застывшее.

Вы можете сказать: войдите в церковные двери, и там вы найдете всякую правду, и я даже согласна с вами. Но для того, чтобы сделать этот шаг, я прежде должна довериться — но чему? Разве вы не понимаете, что общество не поворачивается вполне к церкви еще и потому, что налицо некоторый кризис доверия. Ведь исторически церковь, мы это знаем, прошла вместе со страной свой социалистический путь, я слежу за изданиями Московской патриархии и вижу это. Но если общество, даже с несколько истеричной поспешностью сбрасывает грязь минувших лет, совсем не видно, чтобы церковь хотя бы попыталась сделать это. А жаль! Насколько выше в таком случае стал бы авторитет церкви в обществе!

О. Владислав. В вашем вопросе содержится и ответ, и даже несколько ответов, с которыми нельзя не согласиться. Это верно: теперь и страницы прессы охотно предоставляют людям церковным, и на ТВ появление священника — еще недавняя экзотика — быстро стало малоинтересной заурядностью. Но в самом деле — сильного и яркого слова, слова жизни, слова правды, слова покаяния, слова любви, слова утешения почти не слышно от нас. Мы и на самом деле

избегаем точных и горьких оценок, и даже оценок собственной истории, глубокой постановки проблем, острого и ясного понимания происходящего. Многие из нас до сих пор находятся в плену уже смешных для общества суждений и интерпретаций. И в этом смысле очень велика наша вина перед народом, потому что, продолжая указывать на социалистические «идеалы», по сути своей безбожные, мы дезориентируем людей. И по-прежнему мы продолжаем жить в туманных страхах. И потому наши призывы (а и призывы-то редки: «придите к нам, и мы сумеем вас спасти») и робки, и не конкретны, и не убедительны. Но многие из тех, кто обращается к церкви, в лучшем случае находят в ней почву для психологического успокоения. Надежду на будущее за дверью гроба. Да, церковь по своей природе — не от мира сего, и когда кто бы то ни было забывает о ее неотмирной природе, нормах и идеалах или делает попытку приспособить их под преходящие суетные и ложные представления, порою даже изыскивая им богословское оправдание (так существует «богословие революции», «богословие освобождения»), то не просто допускает невозможный компромисс, совершает грех. Грех против неотмирной природы церкви. Но точно так же грех совершается, когда забывают о том, что церковь воинствует в человеческой истории, и ее нетерпимость — это позиция, с которой оценивается относительная ценность всего, что есть в нашей действительности. Уход не от жизни, а от лжи и зла — вот что по сути предлагает церковь всем, кто хочет в нее войти. Церковь дает духовную и жизненную силу. Но увидеть все это в реальности нашей церкви — непросто; люди церковные, включая священников и архиереев, не с неба падают. И многих поначалу — и справедливо — соблазняет то несовершенство человеческой природы, которое они обнаруживают и в церкви. Но все же находятся и те, кто сразу начинает видеть в церкви и правду Божию, и силу Божию, и свое спасение.

В. Притуленко. Когда вы говорите о спасении, вы учитываете, что многие люди воспринимают это спасение так: придите в церковь — спасетесь от окружающего вас мира. И все.

О. Владислав. Я отчасти сказал о соотношении мира и церкви. Говорить же подробнее, равно, как и о спасении,— целесообразно ли? В журнальной беседе приоткрывать завесу над догматическим знанием церкви?

Вот только самое необходимое. Церковь всегда обладала некоторым непосредственным знанием, хотя это трудно понять тем, кто видит в Церкви только экзотическую организацию. Это знание сам Бог открыл людям, и прежде всего своей Церкви. Это знание о том, что Иисус Христос есть Спаситель мира. Но эти простые слова оказываются на самом деле словами наименее понятными. Потому что о спасении не бесплодно можно говорить только тем, у кого есть реальное сознание гибели. Осознающий свое социальное гибельное положение будет говорить о социальном спасении. Осознающий экономическую гибель будет говорить об экономическом спасении. Осознающий отвратительное нравственное состояние общества будет говорить о нравственном спасении.

Спасение же в высшем смысле возможно при реальном осознании того, что является, простите за научное слово, ощущением онтологической гибели, то есть реальном осознании гибели вообще — не экономической, не социальной, не политической, а в самом точном и полном смысле слова...

В. Притуленко. Для вечности?

О. Владислав. Не только. Достаточно и ощущения гибели здесь, на земле, но гибели как целостной категории. При таком осознании слово «спасение» будет реальностью, потому что погибающий будет искать этого спасения. Он будет как Адам, изгнанный из рая, который понял, что он лишился существа жизни, а осталась лишь ее чувственная оболочка. Все человечество, лишенное реальной связи с Богом, живет этой оболочкой. Но только принявшие вполне откровение Божие понимают, что такая жизнь гибельна. Что она есть движение к смерти.

Тем, для кого существует только эта — земная — действительность, пусть и в самых разных (предельно грубых или изысканно-утонченных) проявлениях, мои слова все равно непонятны. Но тем, кто экзистенциально осознал онтологическую смерть, понимает, что их жизнь — это гибель, открыт поиск спасения, поиск Спасителя. Тогда только Его и можно найти, потому что Спаситель действительно на землю явился.

И Церковь предлагает не учение, Церковь предлагает спасение, потому что во главе Церкви — Спаситель. Иисус Христос может всех спасти. Он спасает всех, кто к нему приходит.

Непонятно, что такое спасение? Тогда пусть будет сперва понятно, что такое гибель.

Гибель — это проживание мира и человека во грехе, в нарушенном, искаженном

контакте с Богом. Живущий во грехе разрушает сам себя, свою собственную структуру, структуру своего ума, сердца. И структуру общества, в котором он обитает,— любые структуры: семью, общество, народ и, наконец, человечество в целом. Он — разрушитель. Гибель в том, что человек отделен от источника жизни — от Бога. Отделен тем, что свободу свою употребил во зло. Эта отделенность и обозначается словом «проклятие». В отдельности жизни от источника жизни — формальность, видимость, не переживание, а проживание, прожигание — проклятие.

Смерть безраздельно властвует над миром не просто как завершение процесса, который мы традиционно называем жизнью, но и как постоянно сопровождающая этот процесс норма. Едва родившись, любое существо — и человек — начинает умирать. И всякое его движение есть движение к смерти. И те, для кого это не просто некоторые философские категории, а реальности, глубоко и тревожно, и печально переживаемые, ищут возможности быть спасенными. И от безраздельного владычества греха, и от проклятия, и от смерти. Но спасение может быть получено только как дар. Этот дар даруется церкви Небом. Дар дарует Иисус Христос. Тем, кто хочет этот дар принять, Господь предлагает его без всяких условий, лишь бы души были раскрыты для его приятия. Это, конечно, все вероучительные соображения самого общего порядка.

В. Притуленко. И они, вероятно, покажутся слишком ортодоксальными.

О. Владислав. Ну, если иметь в виду точный смысл слова, буквальный перевод с греческого слова ортодоксиа — православие. Но можно ли быть «слишком» православным? Я полагаю, что и всегда-то, а теперь особенно, можно быть только недостаточно православным. Можно ли «слишком» любить Бога? Впрочем, я, пожалуй, готов согласиться по отношению к себе — и даже не вижу в этом ничего плохого — с более распространенным значением слова ортодоксальность. Ортодоксальность обычно противопоставляется тому, что очень условно можно назвать индивидуальностью сознания и способа жизни, либеральным менталитетом. В нынешние времена все так озабочены «лица необщим выраженьем», неожиданными поворотами мысли. Но за этим так часто стоит любовь к острому и яркому словцу, и не более того. Но далее за этим обнаруживается стремление к автономности личности и сознания, что признается за творческий характер и признается потому наиболее ценным, что выше творчества и вовсе ничего не видно. По мне же, ум тогда велик, когда он не столько вырабатывает истины, сколько смиренно настраивается, как хороший приемник, чтобы принять Истину. Да и творчества здесь не меньше. Но, помилуйте, какая замшелая ортодоксальность! Увы, да. Слава Богу, да. Боюсь, что и это можно принять за ортодоксальный эпатаж. Но я честен! Блаженны, кому известно чудо духовной обыденности.

В. Притуленко. Можно ли высказанное вами соображение как-нибудь соотнести с сегодняшней духовной ситуацией?

О. Владислав. Сегодняшняя наша жизнь больше всего похожа на черно-белое кино. В сгущающемся мраке то там, то здесь яркими, белыми, вполне отчетливыми пятнами ложится свет, и тьма уже не может объять его. Немного пока, но и не так уж мало людей потянулось к Богу. И кажется, что цвет выдуман специально для того, чтобы скрыть удручающую черно-белость нашей жизни. И даже полутона между черным и белым лишь маскируют и декорируют жизнь, создавая иллюзию многообразия, за которым скрывается простая черно-белая реальность. Мы уже говорили о предательстве. Позвольте же напомнить другое слово столь близкое по этимологии, но противоположное по смыслу — преданность. Прежде чем русский народ предал Бога, он был предан Богу и Церкви — это правда, при всех известных нам исторических безобразиях, нестроениях и омрачениях. Конечно, преданность — свойство прежде всего личностное, интимное. Но и, как предательство, оно может «заражать», и этот «инфекционный» процесс идет, и так радостно быть его участником, но чем заметней его плоды, тем отчетливей внутри — себя ли, народа ли — расслоение на черное и белое. Куда склонится стрелка компаса народной души, что победит сейчас, какая склонность — предавать или быть преданным? Бог весть. Но какая мука в предательстве и как покойно — быть преданным.

Валерий Фомин

«На братских могилах не ставят крестов...»

Советское кино 1965—1985 годов. Неосуществленное

Как русскую историю казнили...

Царивший в стране режим сумел отгородить народную память от истории страны, ее культуры и традиций. История, препарированная согласно идеологическим стереотипам, была главным средством убеждения, что все происходящее на родине социализма предопределено, является закономерным и неизбежным. Вот почему так бдительно охранялся этот плацдарм.

Однако сколь короткой ни была «эпоха Хрущева», сколь ограниченными ни оказались раздвинутые в те годы пределы «оттепельной» гласности, мифологическая пелена, скрывавшая реальную историю страны, была в нескольких местах прорвана. От попыток по-новому, с других позиций подойти к «своей» — советской — истории интерес одновременно все более перемещался к событиям дооктябрьской эры. В орбиту осмысления втягивались все новые и новые эпохи, события, личности, идеи.

Охранители спохватились. Общественная и художественная мысль, активно устремившаяся в пространства близкой и дальней истории, стала с середины 60-х подвергаться все более жестокому контролю и ограничениям. О какой бы эпохе, о какой бы исторической личности — будь то Андрей Рублев, Степан Разин, Григорий Распутин — ни собирались кинематографисты ставить фильмы, они обязаны были исходить из предписанных схем, втискивать свое ви́дение материала в загодя заготовленные идеологические шаблоны и только иллюстрировать до них открытую «истину» о любом времени.

«Революция оказывается злым гением...»

В 1967 году предстояло пышно отпраздновать славный юбилей большевистской революции. К «всенародному празднику» начали готовиться заранее. Юбилейная паранойя не миновала и «важнейшее из всех искусств». Читая стенограммы и другие документы тех лет, обнаруживаешь, что приступ юбилейной горячки колотил комитетских столоначальников. Они прямо-таки из кожи лезли, чтобы украсить планы юбилейного года все новыми и новыми названиями кинотворений соответствующей тематики. И перестарались. Похоже, не заметили, что под прикрытием юбилейных знамен кое-где запустили в производство сценарии, мягко говоря, далекие от правоверности. Впрочем, пусть с некоторым опозданием, крамола все-таки была обнаружена, и ряд фильмов один за другим были отправлены на полку.

Печальный список лент, допустивших «идейные ошибки», открыл «Комиссар» А. Аскольдова. Добавлю несколько цитат к тем, что привела в своей статье Елена Стишова[1]. В подборке убийственных отзывов, подготовленных тружениками Главной сценарной редакционной коллегии, читаем:

«Принципиально неверно решается в фильме тема революции. Революция выступает здесь как сила, противостоящая естеству человеческого бытия, как явление, вносящее в отношения людей отчуждение, безысходность, неуверенность в будущем. [...]

Финал идет под звуки «Интернационала», исполняемые колоколами. Поэтому он читается и как крах идеи «Интернационала»

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 1; 1990, № 1—3.

[1] Стишова Е. Страсти по «Комиссару».— «Искусство кино», 1989, № 1.

«Революция, которая уже в существе своем несла идеи равенства и братства, оказывается в фильме злым гением,— она противоположна материнству.

[...] Фильм было бы уместнее назвать именем Ефима Магазанника [...]. В фильме есть транспортировка в современность. Да, по сути дела, он весь, в подтексте и прямо, обращен в современность. Кадры, когда толпа евреев со звездами Давида идет в лагерь смерти,— это символичные кадры. Вот, дескать, уже у истоков Революции зрели зародыши неравенства и антисемитизма, и они привели людей в лагеря смерти и во вторую мировую войну. [...] Фильм в таком виде не может быть показан зрителю».

Вслед за «Комиссаром» наступил черед «Интервенции» Г. Полоки. Но мотивы запрета были уже другими. В приказе председателя Комитета по кинематографии А. В. Романова возвещалось:

«Просмотр и обсуждение этого фильма показали, что режиссер Г. Полока не справился с задачей создания кинокартины на важную тему. В фильме с обывательских позиций показана обстановка в южном городе в годы гражданской войны. Избранная режиссером фарсовая стилистика пришла в полное противоречие с героико-революционным пафосом литературной первоосновы и исходным замыслом фильма. Изображение героической борьбы революционеров-подпольщиков теряется в потоке нелепых масок, фарсовых сцен и в результате выглядит окарикатуренным. Изобразительное решение фильма неинтересно, чуждо традициям советской кинематографии».

Итак, озорной, празднично-лубочный ключ трактовки революции признается недостойным и недопустимым. Но не устраивает и «слишком» трагическое изображение революции и ее последствий. Приговаривая к «полке» киноальманах «Начало неведомого века», прокуроры из Кинокомитета заключают о «Родине электричества» Л. Шепитько: «На экране изображена такая страшная, в полном смысле безнадежно выжженная земля, что о ее возрождении просто немыслимо думать. По этой мертвой, в общем, земле ходят существа, более похожие на мертвецов, чем на реальных деревенских стариков и старух. [...]. Чем выразительнее в кинематографическом отношении сделана эта новелла, тем явственнее звучит в ней тема трагической судьбы народа, нуждающегося в самом насущном для своего спасения, а потчуемого (да и то неудачно) добрыми, хотя и беспочвенными, мечтаниями одиночек».

По той же причине арестована и киноновелла «Ангел», поставленная Андреем Смирновым по одноименному рассказу Юрия Олеши, ибо она опять-таки прочитывалась на экране «как трагический рассказ об интеллигенте-комиссаре, глубоко преданном революции и готовом на смерть ради нее, но бессильном передать свою веру народу, от которого идеалы революции далеки и который видит в ней только ужасное и кровавое нарушение нормального течения жизни и смуту».

В числе картин, нарушивших хрестоматийный трафарет в изображении революции и потому не увидевших света, оказались и «Первороссияне» Александра Иванова.

Очевидно, мало кто знает, что со сценарием будущей «Агонии», запрещенной в 1975 году, Элем Климов запустился в производство в... 1966-м. Фильм — тогда он назывался «Антихрист», а потом «Мессия» — планировалось выпустить все к тому же славному юбилею Октябрьской революции. Но после того как Комитет получил режиссерский сценарий, все работы были немедленно прекращены. В 1968 году Климову удалось повторно запуститься в производство, но через десять дней после подписания приказа о запуске последовала новая команда — немедленно остановить работу.

Третий запуск «Агонии» состоялся пять лет спустя, уже при новом министре и при его содействии. Но это был уже принципиально другой сценарий. Элем Климов рассказывает: «Поначалу фильм задумывался в откровенно фарсовом ключе. У нас тогда было как бы два Распутина. Один — как бы «подлинный». Другой — фольклорно-легендарный. Образ «фольклорного» Распутина складывался из невероятных слухов, легенд, анекдотов, которые в свое время ходили про Распутина в народе. Тут все было преувеличено, шаржировано, гротескно. Будто бы, будучи немецким шпионом, он самым невероятным образом пробирался в царский дворец, пролезал чуть ли не через ночной горшок императрицы, попадал через тайный подземный ход за линию фронта и т. д., и т. п.»

Столь необычная трактовка образа смутила в Малом Гнездниковском многих.

«В сценарии начисто отсутствует трагическая реальность войны, голода, угнетения народа, гибели России, которой правят негодяи и юродивые, мошенники и безумцы. Это не насильственное требование, это требование внесения исторического смысла во всю эту историю. И тут не оправдаться, что

это не исторический сценарий, а всего только исторический «фарс». [...]»

Отзыв М. Блеймана, занимавшего тогда должность советника министра, похоже, заставил руководство комитета призадуматься о целесообразности запуска такого сценария, хотя Блейман отметил и положительные стороны сценария, его находки. Иной точки зрения придерживался Ростислав Юренев:

«Скажу сразу, что не понял ни идеи этого сценария, ни обстоятельств, вызвавших его появление, ни причин, по которым молодой режиссер Климов, поставивший две острые, умные, современные картины, заинтересовался этой темой. [...]

Зная, что исторический материал обычно выражает современные идеи, я долго раздумывал: какие сегодняшние общественные явления — внутренние или международные — могли породить интерес к распутинщине и какова основная тенденция этого сценария? И не нашел ответа. Посмеяться над прогнившим царизмом к пятидесятилетию его падения? Но стоит ли для этого городить столь сложный и дорогостоящий «огород»? Сатира ведь бьет не по умершим порокам, а по существующим, живым. [...]

Я думаю, что сценарий «Антихрист» — неудача талантливых авторов, и я был бы искренне рад, если б Э. Климов отказался от этой странной затеи».

В последующих вариантах Климов заметно поубавил фарсовости, драматическая тональность стала преобладающей. Пошел навстречу пожеланиям? Думаю, годы работы, более глубокое погружение в материал сделали свое дело. Но и при более серьезном взгляде режиссера на эпоху его конфликт с руководством все равно был неизбежен. В истории Распутина, как, впрочем, и в других замыслах, Климова более всего интересовал тот чудовищный абсурдизм, невероятная гротескность, которыми полнилась старая и новейшая история России. От Климова же ждали и требовали, чтобы этот «бред» русской истории со всеми ее вывихами, невероятными сплетениями диковинных судеб, смесью высокого и ужасного был аккуратно и строго разложен по полочкам — в строгом соответствии с вероучением о классовой борьбе. Климов заглядывал в российскую бездну, а от него требовали партийного букваря. Но ведь казенная симметрия соцреализма органически не могла вобрать в себя распутинскую дьяволиаду, трагическую, бездонную хлябь предоктябрьской ситуации в России. Судьба «Агонии» была предрешена.

«Фильм унижает достоинство русского человека...»

Главные идеологи режима и их прислужники не только всячески прихорашивали, поднимали на котурны историю страны советских времен, но не менее зорко следили за тем, чтобы обращение к более отдаленным эпохам осуществлялось только в строгих установочных и методологических рамках нового «священного Писания». Между тем авторская мысль все чаще, все настойчивее рвалась за пределы дозволенного.

В кинематографе, рожденном «оттепелью», первым осуществил мощнейший прорыв к новому, раскрепощенному ви́дению отечественной истории в своей кинофреске «Андрей Рублев» А. Тарковский. И первым же поплатился за это.

Журнал уже подробно освещал хождение по мукам «Андрея Рублева»[2]. Добавлю к опубликованному некоторые документы, рожденные в стенах кинокомитета и на киностудии «Мосфильм».

Главному редактору киностудии
«Мосфильм»
тов. Рекемчуку А. Е.

Заключение
по режиссерскому сценарию «Андрей Рублев»

По прочтении режиссерского сценария представляется необходимым высказать два основных пожелания.

Во-первых, в образе Андрея Рублева хотелось бы видеть не только художника, сознающего свой талант и с «отверстыми очами» созерцающего мир, но и художника, наделенного помимо четкого, тонкого восприятия активным отношением к окружающей жизни и происходящим событиям.

Во-вторых, собирательный образ народа русского, складывающийся из совокупности всех народных персонажей, хотелось бы видеть в истинном свете, как образ народа непокоренного, изготовившегося к великому историческому подвигу — одолению татарского ига.

Отдельные замечания по сценарию:

1. Представляется наивной символика образа блаженной, в родовых муках искупающей позор татарского насилия, ибо в муках этих обретает она осмысление жизни, а «татаренок» принимается в «племя русское».

2. Представляется нежелательным эпизод разрушения и опустошения Владимира татарами вкупе с русскими дружинниками, бьющимися под татарскими флагами и зверствующими пуще самих татар.

3. Хотелось бы посоветовать отказаться от эпизода с дозорными русских дружин, которые

[2] См.: «Искусство кино», 1989, № 10.

странным образом выражают свою беспечность в противовес вероломству татарской рати.

4. Нам представляется нарочитым неоднократное подчеркивание позорного бессилия русского воинства, попранную часть которого искупают жены своим «пострижением»; нарочит и эпизод позорного «заголения» женщин.

5. Нам представляется, что иллюстрация противоположных по пониманию нравственных проблем монологов Феофана и Рублева изображением крестного пути Христа выглядит наивно и искажает характер идейно-творческого спора художников, связанных прочной пуповиной традиции, но поразному видящих и осмысляющих добро и зло.

Член Сценарной редакционной коллегии З. Куторга

Фильм был поставлен. Показ его чернового варианта вызвал переполох на студии и страшную панику в Малом Гнездниковском. В официальном заключении «Мосфильма» на первый вариант «Андрея Рублева» говорится:

«[...] Наиболее общим недостатком фильма является отсутствие в нем цельности, распад картины на части, совокупность которых не воплощает и не выявляет замысел в целом. Хотя в каждой новелле есть свой сюжет, общая, главная тема фильма развивается недостаточно отчетливо и не доводится до ясного завершения.

Фильм перегружен жестокостями, натуралистическими и физиологическими подробностями. Там, где жестокости перестают быть средством и становятся целью, они мешают воспринимать историческую сущность событий, разрушают эмоциональное воздействие фильма на зрителя. Самодовлеющее существование в фильме жестокости мешает раскрытию темы художника Рублева как темы русского Возрождения. Многое в фильме просто подмято сценами изуверского варварства и натурализма, что в результате не дает возможности понять связь между тем, что видел Рублев в своем жестоком веке и что он запечатлел в творчестве, в своих вечных прекрасных живописных ликах, утверждающих высокий гуманистический нравственный идеал. Поэтому в фильме не возникает внутренней связи между новеллами и цветной концовкой фильма — показом произведений Рублева. Цветные кадры, которые должны были бы эмоционально, эстетически и философски подытожить фильм, сейчас просто подшиты к делу, приложены к протоколу». И т. д. и т. п.

Заключение — убийственное! Наградить картину подобным отзывом перед ее сдачей могло означать только одно: руководство «Мосфильма» откровенно «закладывало» фильм Тарковского. И хотя студия изрядно потратилась на картину, явно рассчитывая на успех, «Мосфильм» сразу выбросил белый флаг, даже не попытавшись сдать ее комитету, как это обычно делалось. Скорее всего, такая возможность была уже отрезана. Учитывая особый характер фильма, комитетская редактура держала процесс работы над ним под неусыпным контролем. 12 марта 1966 года В. Баскаков, посмотрев черновой вариант, подписал очень жесткое заключение. Заранее зная, сколь серьезны претензии комитета к картине, студийное руководство не отважилось вступить в конфликт.

Шум, поднятый при сдаче картины, отчаянное сопротивление Тарковского навязываемым ему поправкам и ответные удары киноначальников — все это не могло не аукнуться на Старой площади. Там к претензиям эстетического плана добавили обвинения идеологические. Где тут марксистско-ленинские позиции? Куда подевался классовый подход?! Взыграла и гордость великоросская. «Фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное»,— возмущался П. Демичев[3].

Расправа с «Андреем Рублевым» должна была послужить суровым предупреждением. Кинематографистам откровенно дали понять: подобные походы в историю ни для кого не кончатся добром. Не подействовало...

«Не слишком ли чрезмерен пафос свободолюбия?»

В августе 1967-го, когда только-только распяли фильм Тарковского, на студии имени М. Горького обсуждается сценарий Василия Шукшина «Степан Разин». Печальная участь «Рублева», подробности его мытарств доподлинно известны каждому участнику обсуждения. И заявлять в такой обстановке историческую тему — масштабную, сложную, еще более кровавую и «аллюзийную» — со стороны Шукшина было, конечно, не слишком осмотрительно.

Однако, как ни странно, из всех бесчисленных обсуждений сценария — и предшествующих, и последующих — этот разговор на студийном худсовете для автора оказался самым обнадеживающим, почти счастливым. Сценарий, написанный ярко, мощно, заразительно, поразил абсолютно всех и потеснил страхи. Выступающие не скрывали своих восторгов, хвалили «грандиозные народные характеры», «эмоциональность», «обнаженный драматизм», «великолепный язык». Правда, участники обсуждения, отмечая незаурядность шукшинского сценария, его оригинальность, мощный прорыв за пределы сложившихся стереотипов, высказывали раз-

[3] См.: «Искусство кино», 1989, № 10, с. 70. П. Демичев — в те годы кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, министр культуры СССР.

личные пожелания и советы. И прежде всего — упреки в том, что «сценарий изобилует сценами разинских зверств и всяческих «казней египетских».

Все это, но куда более грозно и жестко, прозвучит на последующих стадиях утверждения сценария в более высоких инстанциях. А пока, растворившись в размягчающей волне восторженных комплиментов и поздравлений, упреки, похоже, не слишком насторожили Шукшина. В заключительном слове он терпеливо объяснял свою позицию.

В первую очередь попытался втолковать, что резкий выход за пределы красочной народной легенды о Разине — не авторский просчет, а суть замысла: «Степан Разин противоречив как данный конкретный характер. В данном случае его натура позволила ему стать во главе такой силы. Но он многое путал, многое не так делал. После наших исторических фильмов мне хотелось оставить сумятицу, сохранить бóльшую непоследовательность. По сути дела произошло предательство под Симбирском. Наши романисты Злобин и Чапыгин этот острый угол обходили. [...]

Может быть, нам будет дороже такая фигура, как бы несколько скомпрометированная. Может быть, дороже станет такой человек. Я в этом уверен, но мне хотелось бы убедить других. Мне кажется, пришла пора говорить о нашей истории так, как она происходила...»

Тем, кто особенно настойчиво советовал Шукшину «четче обрисовать социально-исторический фон», «нарисовать картины угнетения крестьянства», он ответил так: «Я ограничил себя сознательно раскрытием движения через характер Разина. [...] Таким образом, у меня в данном случае не полезет в сценарий этот исторический фон; я не найду ему там места.

Я весьма высокого мнения о картине А. Тарковского, это огромная работа. И я не хочу сказать, что я с ним полемизирую. Но мне представляется иным решение исторической темы. Он сделал исторический фон героем. Поэтому картина эта не имеет права называться «Андрей Рублев». Это эпизоды народной жизни XII—XIII веков или что-то в этом роде.

Мне кажется, что эпоху можно почувствовать и в характере. А нанизывать еще сцены народной жизни не следует — сцены народного бедствия, сцены страдания мужика. Я ничего другого, кроме уже известного, тут не найду».

Объяснял Шукшин и свою позицию по вопросу о «чрезмерных кровопусканиях»: «Вопрос о жестокости. Он уже возникал в разговоре с Баскаковым. Не слишком ли Разин жесток? Разин был жесток, иногда бессмысленно жесток. [...] Я не дал и десятой доли того, что есть в документах. Тут спрашивали: когда идет такая сцена — человек пятнадцать в ряд, сшибают головы, течет кровь... Как это представить? Нужно, очевидно, полагаться на чувство меры. Мы найдем ту меру, которая позволит это представить. Но разговор о жестокости в какой-то мере должен остаться»[4].

Перспектива постановки столь впечатляющего сценария всем казалась близкой, окрыляющей. Однако выступающая последней главный редактор студии В. Бирюкова вернула всех на землю:

«Я целиком согласна, что нужно перейти к следующему этапу работы (то есть режиссерскому сценарию.— *В. Ф.*). Но я должна вас предупредить: поскольку эта картина очень дорогая, поскольку в комитете уже напуганы Тарковским, поскольку они далеки от производства и не знают нашего режиссера и автора так, как его знают наши редакторы,— вы им даете основания для того, чтобы вернуть сценарий. Повторяю, с деньгами очень плохо, а такая картина будет стоить не меньше 20 миллионов. Одна такая картина съест все картины объединения, плюс те справедливые замечания, с которыми вы, в общем, согласны,— все это будет поводом для того, чтобы вернуть сценарий».

В. Бирюкова, видно, знала, что говорила. Ее невеселые предсказания сбылись с лихвой...

«Шукшин сошел с ума!..»

События развивались следующим образом. 2 сентября 1967 года сценарий «Степан Разин» лег на стол главного редактора ГСРК Е. Суркова в сопровождении студийного заключения, написанного в самых что ни на есть пламенных тонах. Но восторженные строки не сбили с толку коллегию комитета. К тому же вся обстановка в кинокомитете и вокруг него побуждала к особой бдительности: только что разразился скандал с «Андреем Рублевым», вовсю полыхали страсти вокруг «Комиссара», «Асиного счастья» А. Кончаловского, «Скверного анекдота» А. Алова, В. Наумова и других картин, которым уже была уготована «полочная» судьба. В состоянии смертельного перепуга

[4] Более полный текст выступления В. Шукшина см.: «Искусство кино», 1989, № 7, с. 95—98.

и рассматривался шукшинский сценарий — гимн народной вольнице.

В деле сценария сохранился один поразительный документ, в полной мере раскрывающий «рабочую» установку, с которой «изучался» в комитете — иначе и не скажешь — сценарий «Степан Разин». Пухлый многостраничный манускрипт (подпись автора неразборчива) представляет собой дотошную опись всех малейших неточностей и «чрезмерностей» шукшинского сценария. Поэпизодно выписаны все нескладные реплики, композиционные нестыковки, «опасные» места и «переборы». Все яркое, живое, интересное в сценарии как бы не замечено — ни одной понравившейся реплики, ни одной впечатляющей детали. Зато со скрупулезной основательностью выбраны из текста все примеры «неоправданной жестокости». После процитированной ремарки «У ног Степана, обгоняя его, заструился резвый ручеек крови», автор документа восклицает: «Шукшин сошел с ума!» Общая резолюция, заключающая «исследование», такова: «Не приведи, господи, это увидеть на экране!»

Но для того, чтобы достичь сей цели, надо было все же заручиться поддержкой других, в том числе и нештатных членов ГСРК.

Серьезные опасения высказал Р. Юренев (у нас еще будет случай процитировать его отзыв). Наиболее детальный анализ сценария сделал М. Блейман:

«[...] Перед Шукшиным было два пути. Романтическое повествование, легенда, песня. Или реалистический фильм, обоснованный историческим взглядом не только на самое восстание Разина, не только на этот народный характер, но и на ограниченность задач Разина и тем самым на причины трагической неудачи, трагической его гибели и разгрома казацкой вольницы. Правомерны, наверное, оба пути. Шукшин избрал второй, наиболее трудный.

И во многом достиг настоящей удачи.

В сценарии Шукшина Разин предстает не народным, не крестьянским, а всего только казацким вождем, который мог бы стать народным, но этого не понял и от этого отказался. [...] Ограниченность разинского восстания, как казацкого, а не общенародного, показана Шукшиным отлично. [...] Отсюда в сценарии превосходный образ Матвея Иванова, который воплощает не казацкие, а крестьянские чаяния, который лучше Разина понимает, что только превращение восстания в общенародное принесет успех. Отсюда — антагонизм между Разиным и Матвеем. [...] Образ Матвея, его судьба, его размышления — одна из больших удач сценария, может быть, бóльшая, чем образ Разина или образы его атаманов.

Трагизм восстания, его драматический финал, смерть Разина в сценарии Шукшина не только показаны, но и объяснены, и объяснены интересно и, возможно, верно, во всяком случае, художественно убедительно. [...]

Однако мне придется сказать и о некоторых недостатках сценария. Не буду мотивировать — я ведь пишу не критическую статью.

1. Мне кажется, что при общей убедительности концепции казачьей вольницы и ее вождя Разина в сценарии недостаточно четко и ясно охарактеризована та грань, которая превращает Разина из вождя набегов и казачьего атамана — в вождя восстания против царской власти. [...] Тут он предстает в сценарии несколько «готовым», несколько заданным. Ход судьбы, ход мысли, ход внутреннего, можно сказать, психологического переворота в Разине [...] — неясен в сценарии. [...] Это главная моя претензия к сценарию.

2. Я понимаю, что время действия в сценарии и характеры его персонажей не располагают к грациозным и манерным характеристикам. Время было жестокое, и люди грубы. Но есть мера художественного вкуса, есть какая-то мера, где в сценарии реалистическая достоверность преображается в натуралистическое любование жестокостью. Это сказывается иногда в речи персонажей, иногда в их поступках. Жестокость — в нравах времени, но мучительство, да еще смачно и любовно поданное, создает некоторый натуралистический перебор в сценарии, тем более что Шукшин явно не нашел еще способ демонстрации этой жестокости. Он не рассчитал иногда зрительного воздействия, ограничившись литературным, которое в силу своей непластической природы не столь ярко. В частности, я не могу поверить, что отличный художник Шукшин захочет снимать казнь Разина именно так, как она написана в сценарии, с подробным описанием процесса четвертования. Никакой зритель этого не выдержит. Шукшин явно еще не нашел способ рассказа и, что еще более важно,— способ показа такой сцены.

Я выбрал только наиболее в этом смысле «опасный» эпизод. А ведь их вовсе не так мало. Сценарий ими переполнен. [...]

3. Мне кажется, что сценарий иногда еще нерасчетлив по композиции и несколько однообразен по материалу. Разин в сценарии берет город за городом, и поневоле эти

бытовые сцены однообразны. Во всяком случае, кажутся однообразными.

В сценарии много бытовых характеристик, бытового колорита, батальных сцен. [...] Отсюда иногда скороговорка, невозможность детальной разработки ключевых для характеристики героев сцен. Они как бы уравниваются все. А это неправильно для замысла Шукшина. Мудрость самоограничения здесь бы ему не помешала.

4. Я намеренно не касаюсь деталей постановки. Не хочу «привязываться» к отдельным эпизодам и характеристикам. Шукшин не такой художник, который нуждается в опеке, даже немелочной [...] Но право же, не в порядке цензурного контроля, а вполне естественного интереса хотелось бы побольше знать и о способах кинематографического решения хотя бы ключевых эпизодов сценария. Иногда именно они написаны еще бегло и проблематично.

Все мои замечания отнюдь не меняют моего общего положительного отношения к работе В. Шукшина. Сценарий намного возвышается над большинством наших сценариев и на современные, и на исторические темы. В нем есть замысел, есть неуклонное следование ему. Порукой этому хотя бы образ Матвея Иванова, наверное, самый сильный в сценарии, сильный и новый.

27 ноября 1967 г.»

Отзыв штатного сотрудника коллегии Т. Соколовской (не ее ли перу принадлежали упомянутые мной «заготовки»?) содержал те же сомнения, но интонация была уже иной:

«[...] Я никак не могу «пережить» в этом сценарии описания зверств, хруста костей, потоков крови, порожденных самим Степаном Разиным. Есть, как видно, какой-то предел в показе злодейских действий героя, после которого невозможно сохранить к нему ни уважения, ни сочувствия. Есть необратимость процесса восприятия добра и зла. Видимо, здесь этот предел местами не соблюден, превзойден, и поэтому я не переживаю сцену пыток и казни самого Степана, ибо сам он расправлялся с сотнями людей (да еще и детьми!) не менее жестоко.

И вообще я не представляю себе на экране (да еще в цвете!) многих сцен, выписанных в сценарии предельно подробно и натуралистично, а ведь сценарий написан режиссером будущего фильма. [...]

Зверская расправа с врагами в Астрахани — это не просто отмщение, это садистское, артистичное убиение воеводы, разыгранное как представление.

В сцене издевательства над митрополитом все симпатии зрителей будут на стороне последнего (а не Разина), проявляющего перед смертным часом и принципиальность, и достоинство, и несгибаемость.

И вряд ли после всего увиденного мы разделим радость победителей, гуляющих праздник на площади.

Я не думаю, что авторский замысел состоял прежде всего в обличении разинского неуемного нрава, его жестокости, доходящей до садизма. Я не думаю, что автор будет доволен, если зрители отдадут свои эмоции, свое сочувствие царю и его приспешникам, объявившим розыск злодея и вора. А сейчас такая перспектива в сценарии заключена.

Мне кажется, этого допустить нельзя, а потому я советую автору освободить сценарий от сцен, натуралистически и живописно рисующих жестокость Разина.

[...] Мне представляется, что в сценарии недостаточно четко проявлена авторская концепция произведения, взгляд и оценка В. Шукшина, его отношение к рассказанной истории — трагедии — что же такое Разин и его движение? Трагедия безудержного садизма, фанатизма, стихийного бунтарства или нечто более осознанное и потому не менее трагическое? Зрителям будущего фильма необходимо предложить точно прописанный взгляд на смысл и характер событий, на время и его героев, дать какой-то свой, авторский ответ на вопрос: что же делает Степана Разина человеком-легендой, что определило бессмертие его имени».

Этот отзыв, грамотный, по-своему логичный, перечеркивал сценарий. Сколько сил, фантазии затратил Шукшин, чтобы уйти от привычной линейности, однозначности в изображении героической личности! Его упорно возвращали от подлинной объемности и сложности к благообразной правильности соцреалистического образа народного вождя. Впрочем, обильный «компромат» и увесистые возражения, заготовленные в ГСРК, запускать в дело на сей раз так и не пришлось. Сценарий Шукшина завернули куда более простым способом. 2 октября студия имени Горького обратилась к заместителю председателя комитета В. Баскакову с просьбой включить литературный сценарий «Степан Разин» в план производства фильмов на 1968—1969 годы. Ответ был поистине гениальным:

Директору Центральной киностудии
детских и юношеских фильмов
им. М. Горького
тов. Бритикову Г. И.

Главная сценарно-редакционная коллегия в настоящее время занята рассмотрением сценариев,

намеченных к запуску в производство в 1968 году, и пока лишена возможности заниматься сценариями, намеченными к запуску в 1969 году.

Мы вынуждены поэтому пока отказаться от рассмотрения сценария «Степан Разин», поскольку он не включен в тематический план студии на 1968 год. Мы с интересом вернемся к нему, как только получим возможность заняться дальнейшими планами как Вашей, так и других студий.

С уважением
главный редактор сценарно-редакционной коллегии Е. Д. Сурков

«Интерес» к сценарию о Разине у комитетских чиновников и в самом деле взыграл до такой степени, что к своему обещанию рассмотреть возможность его запуска в производство они вернулись только... три года спустя. За это время Шукшин успел снять фильм «Странные люди», опубликовать сценарий в журнале[5], написать на этом же материале роман.

В 1970-м все началось по новой...

«Съели товарищи ногу...»

Второй поход в комитет начался вроде бы более обнадеживающе: Шукшин был принят и выслушан министром А. Романовым. Как явствует из официального документа, «в беседе с Шукшиным Романов сказал, что хорошо было бы иметь большую картину, и сам предложил Шукшину четыре отдельных фильма. Шукшин заметил, что это хорошо делится на три, и Романов его поддержал с тем, что каждый фильм должен иметь свой законченный сюжет».

Шукшин согласился, кинулся в работу и представил подробный план построения трилогии. Вскоре из комитета поступило разрешение на запуск. В нем строго оговаривалось, в каких параметрах Шукшину следует творить.

Директору Центральной киностудии
детских и юношеских фильмов
им. М. Горького
тов Бритикову Г. И.

[...] В процессе работы над фильмами, особенно над образом Степана Разина, как было оговорено в беседах в комитете, необходимо помнить, что Степан Разин был выразителем стихийного протеста народа против наступления самодержавного русского государства на права человека, особенно крестьянства.

Комитет просит автора сохранить в глазах будущего зрителя обаяние и человечность легендарного образа крестьянского вождя, не лишая его противоречий, присущих его времени.

Комитет предлагает автору проследить характер Разина от фильма к фильму, показать, как Степан из атамана донской казачьей вольницы превратился в вождя крестьянской войны.

В литературном сценарии настораживает момент излишней жестокости Разина. В связи с этим комитет просит произвести разумный отбор материала. Было бы желательно проявить одновременно черты Степана — друга, любящего мужа (отношение к жене Алене и пасынку Афоньке), заботливого товарища, равного среди равных. При этом главной заботой постановщика должно оставаться создание образа воина-полководца, искусного дипломата, прекрасно разбирающегося в политической обстановке страны.

Комитет просит автора бережно отнестись к национальному началу характера Степана, опираясь на песни, легенды и сказания, автором которых стал сам народ, донести до зрителя неотразимое обаяние этого человека, привлекавшее к нему людей; обаяние образа, который в веках сложился и живет в сознании народа: человека — заступника обиженных, непреклонного борца с угнетением и несправедливостью — «батюшки Степана Тимофеевича».

Комитет просит, не снимая всех тягот, выпавших на долю Степана во время пыток, учесть необходимость строгого соблюдения меры в экранном изображении этих пыток и подумать: не целесообразнее ли опустить натуралистический момент казни Разина.

В процессе работы над режиссерским сценарием желательно развить образ Алены, углубить смысл отношений Степана и его друга-врага Фрола Минаева до философского звучания, снять излишне подчеркнутые в литературном сценарии мотивы богоборчества героя, помня о моментах богоискательства Разина в молодые годы.

Учитывая согласие автора с этими замечаниями, комитет, в виде исключения, разрешает осуществить режиссерскую разработку сценария по первому фильму.

1 апреля 1970 г. А. Романов

Итак, была утверждена съемочная группа. Шукшин, готовясь к съемкам, стал отращивать «разинскую» бороду, выехал на выбор натуры.

Вместе со своей группой режиссер исколесил всю Волгу от ее истоков до Астрахани, побывал и на родине Разина, собрал огромный материал. В конце 1970 года он уже был полностью готов к тому, чтобы приступить к следующему этапу работы. Студия имени Горького обратилась в комитет за разрешением приступить к изготовлению реквизита. В начале 1971 года уже можно было начинать съемки. Как никогда Шукшин был совсем близок к тому, чтобы исполнить главное дело своей жизни. И тут-то грянула беда!

После обсуждения режиссерского сценария на худсовете студии, состоявшегося 16 февраля 1971 года, все работы по картине

[5] См.: «Искусство кино», 1968, № 5—6.

были решительно прекращены. Почему же катастрофа разразилась даже не в комитете, а на студии?

Следы этого, прямо скажем, не украшающего студию происшествия тщательно заметены. Из студийного архива таинственным образом исчезла стенограмма этого обсуждения. Не обнаружите вы ее и в исчерпывающе полном деле сценария, бережно хранящемся в ЦГАЛИ. А поскольку документов нет, поневоле придется строить предположения.

Первое: постановка намечалась дороговатой. Смета превышала четыре миллиона. Поневоле бы пришлось экономить на других фильмах. Кто-то вообще мог остаться без работы.

Второе: в режиссерском сценарии расхождение с благочинными правилами подхода к историческому материалу, обязательными для всех, выступило еще резче. Коллеги взялись объяснять Шукшину премудрость соцреалистических прописей. Он держался достойно. Вот фрагменты его заключительного слова:

«Я верю в искренность слов моих товарищей, и мне, очевидно, нужно постараться быть спокойным, чтобы точнее их понять.

Необходимость поспорить у меня есть. Несмотря на то, что сценарий переживает ту пору своей короткой жизни, когда фильму — быть или не быть (может статься, что мне надолго придется замолчать о нем), в этом последнем вынужденно публичном разговоре я попытаюсь и для вас, и для себя выяснить, что я хотел и что получилось. [...]

[...] Мы знаем, что за свободу приходится платить немалой кровью. Но каждый раз на нас вешают огромные гири, когда об этом надо сказать. А жестокость возникает не из воздуха.

Когда я думал о жестокостях в сценарии, я вспоминал и более близкую, и более далекую историю. Кого я своей жестокостью могу напугать? Русский народ, который видел это и знает? Или он должен выступить таким оскопленным участником истории, когда решалась судьба страны? Она всегда была кровавая. Почему нельзя выходить с этим, прожив пятьдесят лет по новому укладу? [...]

[...] Если изъять жестокость, кровь, то, учитывая происходящее, характер действующих лиц, ситуацию, мгновенный порыв, что и случилось, видимо, нельзя решать эту тему. Ее лучше и не решать, потому что тогда мы потеряем представление о цене свободы. Эту цену знает все человечество. Русский народ знает, чем это явление оплачивается. [...] Вот эта степень уважения к своему предку и не позволила мне убрать это или отнять у него те качества, которые возникают из соответствующих документов. Вот в чем разговор, независимо от того, какова будет судьба сценария. Трудно будет меня убедить, что возникает неприятие действий Разина, как это прозвучало здесь, потому что он оставил мужиков у Симбирска и они потом выплывали на плотах в качестве трупов. Но как в таком случае решать трагедию народа, как решать личную трагедию Разина? [...]

Мне дорог этот человек. Как только он врезался в гигантски трудную и сложную русскую судьбу, он стал раздираем теми же противоречиями, которыми был раздираем народ.

Он протестовал и многого не знал. Если бы он был умнее, выше толпы, не было бы той степени страдания, не стал бы я про это делать [фильм]. Потому что были люди выше толпы. А он мне дорог тем, что он так же не понимал, как не понимали вокруг него, как довести дело до конца более успешно. Когда понимали, так понимали, мы знаем историю и эти события. Умнее сам наш народ, к которому мы обращаемся со своими произведениями. Он умнее. Мы накормили и обкатали его на этих социологических санях, где все ему предельно ясно.

[...] Но, повторяю, никогда я не налажу Степана Разина так, когда бы он был умнее, когда бы понимал что-то больше своего окружения.

Вы говорите хорошие, добрые слова о Матвее Иванове, а я как автор немного стесняюсь этой фигуры, потому что очень уж он умен. Он слишком умен и для сегодняшнего мужика. Но я учитывал наработанную инерцию, знал, что меня возьмут за горло, и накидал ему все это. [...] Знаю, что Матвей шагает немножко, как комиссар при Чапаеве.

Но опять-таки самая кровавая и нежеланная сцена, где казаки его убивают, почему-то мне дорога.

В заключение. Не мне решать — быть или не быть фильму. Более того, у меня нет отчаянного, железобетонного сопротивления встречным пожеланиям и советам. Есть желание понять правоту, доброжелательность этих советов. Но только в том случае, если я поверю и сроднюсь с ними, я смогу продолжить эту работу. Пока я этого сделать не смогу. Услышав то, что здесь говорилось, я не собрался бы что-нибудь переделывать.

Аналогия с «Андреем Рублевым». Я по-своему отношусь к этому фильму и его судьбе.

Мне все-таки представляется, что это горькая ошибка, что такую судьбу выстроили фильму. Я сожалею о судьбе «Андрея Рублева», считаю это нашей ошибкой, которую мы когда-нибудь поймем. Мне лично нарваться на такое же житье, угробить на это напрасно три-четыре года жизни не хотелось бы. Не знаю, как решится в каких-то инстанциях судьба сценария. Не знаю. И более того, не знаю, что бы я со сценарием сейчас, немедленно мог бы сделать.

То ли время для этого нужно, то ли нужно пройти какой-то этап работы,— может быть, на другой картине. Мне горько это говорить, но я вынужден буду это делать, чтобы не выпасть из рабочей формы. В груди у меня чуть повизгивает.

Я все понимаю, я останавливаю себя и способен еще работать над другой картиной, в состоянии и даже хочу работать, для того чтобы мне не получить какой-то нехороший наклон в судьбе, потому что вложено в это много»[6].

«Принижение образа Разина»

Уже второй раз Шукшин был вынужден снимать вместо «Разина» совсем другую картину. Правда, при этом он получил обещание руководства, что параллельно будут продолжаться подготовительные работы к заветному фильму. Но обещания недорого стоили. Уже были закончены «Печки-лавочки», а «Разин» — ни с места. Причем заколдовало не только фильм — безнадежно залег в издательстве и роман «Я пришел дать вам волю». В отчаянии Шукшин уходит на «Мосфильм» в надежде, что там дорогостоящую постановку пробить будет немного легче.

К тому же С. Бондарчук обещал свою поддержку. Но для начала надо было себя показать и помочь студии — снять картину «о современности». Весной 1973 года Шукшин прямо из больницы, без всякого подготовительного периода, со случайной съемочной группой мчится в Вологодскую область догонять ушедшую натуру для «Калины красной». Работая за троих, он совершает невозможное — «Мосфильм» рапортует о сдаче сверхплановой единицы («Калина красная» числилась среди резервных).

Это дикое перенапряжение даром не проходит — еще на стадии монтажа Шукшина увозят в больницу с тяжелейшим обострением язвы. Не долечившись, он сбегает оттуда, чтобы внести в фильм поправки, предъявленные комитетом. На премьеру фильма в Доме кино Шукшина опять привозят из больницы.

Оценено ли на студии такое самопожертвование? На словах. На деле же с «Разиным» — полный туман. Еще летом 1973 года, вернувшись из вологодской экспедиции, Шукшин в отчаянии обращается в ЦК КПСС. Его пригласили на разговор в Отдел культуры. Я помню Шукшина в тот день, потому что приехал к нему на «Мосфильм» завизировать интервью для «Советского экрана». Меня удивило, что Василий Макарович был не в «прокудинской» куртке, которую не снимал с себя, наверное, во все время съемок, а слегка принаряжен. И настроение у него было очень хорошее. Настолько хорошее, что он даже не удержался и признался, что был в ЦК и там ему пообещали «разобраться» с публикацией романа о Разине.

— А с фильмом?

— И с фильмом тоже...

Следы этого «разбирательства» недавно попали мне в руки.

ЦК КПСС

В связи с письмом писателя В. Шукшина относительно постановки фильма «Степан Разин» сообщаю следующее.

В сентября 1967 г. киностудия им. М. Горького представила в комитет первый вариант сценария В. Шукшина «Степан Разин».

Уже в этом представлении студии, содержащем общую положительную оценку сценария, указывалось на его недостатки и высказывалась уверенность, что на стадии режиссерской разработки они могут быть устранены.

Сценарная редакционная коллегия Комитета по кинематографии с участием внештатных членов — режиссеров и критиков — рассмотрела сценарий. Он был признан интересным в тематическом отношении, содержащим отдельные яркие, талантливые сцены. Вместе с тем сценарная редколлегия указала на крупные недостатки сценария идейно-художественного порядка — нагнетание жестокостей, принижение образа Разина и т. п.

В своем отзыве на сценарий член редколлегии Р. Юренев писал: «Первое, на что хотелось бы обратить внимание,— это чрезмерная жестокость многих сцен. Я понимаю, что и вольница, и ее преследователи, и каратели... Но сцены расправы Разина с безоружными пленными в Астрахани, смачные удары топоров и сабель, надругательство над раненым Прозоровским [...] — кажутся чрезмерными. Их читать трудно и видеть будет нестерпимо. Жестокость можно показывать и менее лобовыми средствами. Модное стремление молодых режиссеров к натуралистическому показу жестокостей, убийств, пыток, членовредительства испортило многие талантливые сцены в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев»... Понимая, что

[6] Полный текст выступления В. Шукшина см.: «Киносценарии», 1985, № 3, с. 153—155.

исторические события бывали подчас весьма суровы, что изображать их в идиллическом стиле нельзя, я все же хотел бы предостеречь Шукшина от излишнего любования жестокостями, ранами, смертями, кровью. Чрезмерное обилие всяких ужасов на экране может сделать фильм нестерпимо зрелищным и, что еще хуже, может создать извращенный образ народа. Русские бунтари, даже вольные разбойнички, не были чингисхановскими истребителями всего живого — они знали и великодушие, и жалость. Смягчая жестокие сцены, я смягчил бы и язык. Уж слишком много матерщины, ерничества...»

В своей рецензии на сценарий другой член редколлегии — Сергей Юткевич, отмечая положительные стороны произведения, тем не менее полагал необходимым отметить, что автору следовало бы «подумать об обилии батальных сцен, изобилующих модными ныне «жестокостями» и эффектами физиологического «гиньоля», и о некотором снятии с образа Степана налета стихийной истеричности, некоей «иррациональности», эмоциональной взвинченности скорее интеллигентского происхождения, чем крестьянского».

В официальном отзыве сценарной редколлегии комитета было отмечено, что сценарий может быть поставлен только при условии, что он будет переработан и создан полнокровный образ народного героя. В заключении комитета указывалось на недопустимость дегероизации Разина, педалирования жестокостей и т. д.

В марте 1970 года В. Шукшин в личной беседе с председателем кинокомитета А. Романовым заверил его, что переработает сценарий в режиссерском варианте.

1 апреля 1970 года на студию было направлено письмо за подписью А. Романова, в котором кратко повторялись все предыдущие соображения о серьезных недостатках сценария и говорилось: «Учитывая согласие автора с замечаниями, комитет, в виде исключения, разрешает осуществить режиссерскую разработку сценария по первому фильму». Фильм был запущен в режиссерскую разработку, была создана съемочная группа, произведены материальные затраты.

Однако несмотря на устные заверения В. Шукшина, что он в режиссерском варианте сценария учтет советы и пожелания членов редколлегии комитета, он тем не менее концепцию своего произведения не изменил. В феврале 1971 г. все работы по фильму были прекращены.

Госкино готово вернуться к рассмотрению вопроса о постановке фильма «Степан Разин» по сценарию В. Шукшина, если, разумеется, автор существенно переработает этот сценарий.

В настоящее время В. Шукшин на киностудии «Мосфильм» ставит по собственному сценарию фильм «Калина красная».

Зам. пред. Госкино СССР В. Баскаков
3 августа 1973 г.

Как видим, дело упиралось отнюдь не в миллионы. По крайней мере, не только в них. От Шукшина ждали пересмотра самой концепции, серьезных уступок.

Весной 1974 года он напрямую атакует дирекцию «Мосфильма» — на столе тогдашнего директора студии Н. Сизова оказывается заявка на двухсерийный фильм о Разине. Отношение руководства по виду вполне благосклонное. Начинает брезжить надежда, что к осени фильм запустят в производство. Надо бы к тому моменту всерьез подлечиться, отдохнуть — работа предстоит адская! — начать подготовку к решающему штурму. Но...

С. Бондарчук, руководитель объединения, в котором должен сниматься фильм о Разине, просит Шукшина сняться в его фильме «Они сражались за Родину». Я оказался невольным свидетелем этого довольно продолжительного и настойчивого «сватовства». Утверждаю: Шукшин сниматься у Бондарчука не стремился. А самое главное — предложение пришлось абсолютно не ко времени. Шукшину надо было готовиться к своему фильму. Шукшин колебался, но уступил просьбам. Еще не совсем отошедший от «Калины красной», толком недолечившийся, Шукшин уехал в многомесячную экспедицию...

И все-таки что-то сдвинулось в небесной канцелярии. Летом пришло официальное решение о запуске «Разина». В последние дни июля Шукшин на пару дней вырвался из экспедиции в Москву, чтобы подтолкнуть самые неотложные дела. Вечером, за несколько часов до отъезда в Волгоград, я оказался у него дома — по делам сборника его сценариев. В дверях столкнулся с оператором Анатолием Заболоцким и Шавкатом Абдусаламовым. Как я понял, Заболоцкий «сватал» последнего художником на разинский фильм.

Абдусаламов рассказывал, как он видит некоторые сцены фильма. «Степь... Огромное, пустое пространство... И беззвучно ползет густая серая масса людей... Страшно... Грозно...» «Стоянка разинцев возле Астрахани. Такой песчаный остров. Однотонный. И дикая пестрота костюмов. Яркие, дорогие одежды — награбили в Персии. Драгоценности. И тут же — какие-то жалкие, ободранные лохмотья... Не должно быть никаких красивостей... Вообще от того, что будет на экране, должно пахнуть тяжелым, соленым потом... Все — грубое, резкое... Контрасты фактур, объемов...»

Абдусаламов держался как-то подчеркнуто, даже вызывающе независимо. Похоже, что Шукшина эта поза немного коробила. Но то, что рассказывал художник, ему страшно нравилось, было близким. Он раз-

волновался, глаза у него радостно и возбужденно блестели... Заветный фильм! Столько раз уже срывалась постановка, столько лет пришлось ждать, отчаиваться, загораться надеждой. И вот уж теперь-то, Бог даст, может, сбудется, наконец, заветная мечта...

Вдруг он спохватился, глянул на часы — надо было немедленно мчаться на самолет.

Выскочили на улицу. Поймали такси. Разом как-то помрачневший, Шукшин (не успел толком поговорить даже с домашними) нырнул в машину. Хлопнула дверца. Машина сразу рванула с места и тут же исчезла в темноте. Осталось какое-то ужасно тяжелое, надсадное чувство — от внезапно прерванного на самом интересном месте разговора, от прощания на ходу, в спешке. Будто — оторвали что-то от души.

Никто из нас не знал, что эта встреча окажется последней...

«Не убивайте нас!»

Так и оставшийся нереализованным замысел фильма о Разине — пожалуй, самая тяжелая и большая потеря в кинопроцессе 60—70-х годов. В развитии и освоении темы русской истории — без всякого сомнения. Шукшинский «Разин» намечал принципиально новое решение исторической темы. И можно не сомневаться: осуществись этот замысел, его воздействие на кинопроцесс оказалось бы не менее существенным, чем влияние «Андрея Рублева». Могла возникнуть совсем другая традиция, что значительно бы раздвинуло диапазон нашего кино. Не сбылось! Не дали...

Впрочем, творческая мысль, устремившаяся в пространства истории, держалась в колодках соцреалистичности не только в российском кинематографе. Особенно свирепо и последовательно пресекались те замыслы и сценарии, в которых намечалось обращение к каким-либо былым противоречиям, историческим конфликтам на почве, как теперь говорят, межнациональных отношений. Да, сам товарищ Ленин называл Россию «тюрьмой народов». Но дело прошлое, зачем бередить старые раны? Зачем лишний раз напоминать о «дружбе, скрепленной кровью»? Ведь того и гляди этот пышный пропагандистский лозунг вдруг и обнаружит свой вполне реальный и поистине зловещий смысл?

И тут не было пощады никому. Даже и самым что ни на есть почитаемым классикам. Экранизировать «Тараса Бульбу» мечтал С. Бондарчук. Но ведь получится «антипольский фильм»!

Георгий Данелия возмечтал поставить толстовского «Хаджи-Мурата». Святое дело! Сценарий, в написании которого поучаствовал даже сам Расул Гамзатов, был дружно поддержан всеми рецензентами ГСРК. И под хор комплиментов был решительно похоронен.

Чем же он не угодил, спрашивается, такому тонкому ценителю высокой классики, каким числился Е. Сурков (судьба сценария вершилась в его эпоху)?

В заключении одного из редакторов ГСРК А. Балихина начальственный карандаш отчеркнул крошечный абзац: «Это будет фильм о динамически сложном движении, о прогрессе, которому иногда, увы! приходится идти кровавыми путями!»

«Кровавые пути»? Ну, зачем же нам о них напоминать нашему народу? С какой стати? Неровен час, и о чем-то ином подумается...

Толомуш Океев несколько лет обивал пороги комитета, добиваясь разрешения на постановку фильма о Чингисхане. Начальники хмурили брови, иные багровели: «Еще чего надумал!», «А что скажут наши татары?», «А что подумают товарищи в МНР?», «А может, ты против русских кино задумал?»

Вот так и крепили «дружбу народов», стараясь замалчивать, вырывать из книги истории сложные, трагические страницы. А многое ли в той книге при таком подходе, кроме позолоченного переплета, могло остаться?

Впрочем, и чужой, дальней истории опасались ничуть не менее. Глеб Панфилов задумал фильм о Жанне д'Арк. Казалось бы — в ножки ему должны были поклониться. Сценарий-то — о героической личности. О патриотизме. Написан абсолютно с «наших» позиций. Академик С. Сказкин в своем отзыве так прямо черным по белому и написал: «Впервые в кинематографии он решает тему Жанны д'Арк с марксистско-ленинских позиций».

Не помогло. Годы ушли на пробивание, но крепость Госкино так и осталась невзятой. И можно понять Инну Чурикову, в порыве крайнего отчаяния взявшуюся за письмо министру:

«Дорогой Филипп Тимофеевич!

Не могу больше молчать. Положение мое отчаянное. Четыре года напряженной работы над Жанной. Сколько книг прочитано! Сколько дум передумано! Сколько сил, времени, чувств отдано этой работе! Четыре года ожиданий, когда же, когда же? Все эти годы я ради Жанны отказывалась от других предложений в кино, чтобы не разменивать себя, чтобы быть готовой к этой

важной в моей жизни миссии — сыграть Жанну. Я отказывалась от возможности работать в театре, от возможности иметь детей, свято веря в то, что Жанна стоит всех мук и лишений, свято веря, что мои силы и способности нужны нашему кино.

Если бы Вы знали, Филипп Тимофеевич, с какой надеждой смотрела я на Вас тогда, на Пленуме в октябре прошлого года, когда Вы только что вступили на пост министра. С какой надеждой!..

Я верила, что наконец-то ворвется в наше кино новый свежий дух молодого сильного человека. Что он разобьет рутину боязни нового, талантливого, разобьет косность и бескультурье в нашем кино, меркантильность и неискренность. Я верила, что с Вами приходит избавление, что Вам не безразлична и наша с Глебом судьба, и моя.

С какой надеждой смотрела я тогда на Вас!..

И вот Вы уже год работаете, но именно Вы стали первым противником фильма о Жанне д'Арк — нашей идеи, нашей мечты! Именно Вы никак не хотите понять, зачем нужна советскому народу Жанна д'Арк. Но ведь известно, что кто не хочет слышать — не услышит. И тогда все доводы теряют смысл. Я Вам хочу привести только один довод — верьте художнику, его чувству, интуиции, таланту, его гражданственности. И дело покажет, что он прав.

Как прекрасно, что никто не осмелился запретить Чайковскому написать свою «Орлеанскую Деву», никто не сказал ему, что она француженка и не нужна русскому народу. И мы сейчас можем наслаждаться этим прекрасным произведением.

Как хорошо, что датскому художнику Карлу Дрейеру никто не запретил делать «Страсти Жанны д'Арк». В результате датский народ и весь мир получили картину, названную среди лучших картин времен и народов.

У каждого человека, Филипп Тимофеевич, есть свой предел. Особенно у актера. И особенно у актрисы. Наш век короткий. Я начала стареть для Жанны. И сознание это приводит меня в отчаяние. Я не могу больше ждать. Меня все чаще и чаще посещает мысль о ненужности моей жизни, об уходе из жизни. И эта мысль уже не кажется мне страшной. Поверьте мне! Услышьте меня, пока не поздно!

Теперь я хочу написать Вам несколько слов о Глебе Панфилове. Я не знаю, насколько глубоко Вы понимаете его творчество и его фильмы. Скорее всего, Вы их не понимаете. Судя по Вашему отношению к его идее снять фильм о Жанне. (Это поразительно, но Вы даже не нашли времени прочесть сценарий!) Так почему же Вы, Филипп Тимофеевич, сомневаетесь, что этот наш новый фильм о Жанне д'Арк не найдет путь к сердцам зрителя, на каком основании Вы думаете, что он, этот фильм, не нужен народу? Почему Вы так не доверяете художнику?

И я мучительно думаю теперь, ну, почему, почему именно этого человека Вы так смертельно ранили? Почему именно этому человеку, честному, принципиальному, человеку талантливому, относящемуся к Вам с искренним чувством уважения, Вы практически закрываете путь в кино?

Вы простите меня, но мне кажется, что именно такие люди, как Панфилов, их поддержка, их работа в кино могут сделать Вашу деятельность и более полезной, и нужной, оставляющей ощутимый след в советском кино.

Вы говорите — надо делать фильм на современную тему. А как же! Конечно, надо! Безусловно, надо! И мы сделали такой фильм и непременно будем делать снова. И хотим мы этого или нет, но существует еще голос художника, его внутреннее состояние, его готовность, его мир, его око. И мне кажется, что надо очень бережно и уважительно относиться ко всему этому, к его замыслам и устремлениям. [...]

Ведь в конечном счете всем нам ясно, что нам нужны яркие и талантливые фильмы. Но для этого надо, чтобы талантливые люди делали то, что подсказывает им их ум, их художественная интуиция, но обязательно делали, работали, а не мучались и простаивали и старели, бесполезно и бессмысленно растрачиваясь и разрушаясь.

Я видела Ваши глаза. Филипп Тимофеевич, и мне трудно поверить, что Вы — человек равнодушный и бесстрастный. Что для Вас параграф или буква дороже человеческой жизни, дороже творческой судьбы.

Я видела Ваши глаза, и я верю, что Вы спасете нас, что Вы сумеете понять и оценить те огромные потенциальные возможности фильма о Жанне д'Арк. Для нас Жанна д'Арк — не блажь, не лирика, не какая-то выгода. Слишком много за нее заплачено, слишком много, чтобы Вам так думать. Для нас снять этот фильм — единственная возможность жить и работать сейчас. И наша жизнь только в этом, в этой работе. У нас нет ничего другого, кроме этого.

Филипп Тимофеевич! Будьте, молим Вас, нашим защитником! Поймите все наше отчаянное положение. Взываю к Вашему сердцу, к Вашей мудрости и уму. Не убивайте нас!

А уж мы-то Вас отблагодарим — настоящим советским фильмом, полезным для всех наших людей, для нашего народа. И Вы будете им еще гордиться, вот увидите!

А потом мы непременно сделаем настоящий взволнованный фильм на современную тему. И не один!

Спасите меня, дорогой Филипп Тимофеевич! Не убивайте нас!

С глубоким к Вам уважением, ожиданием и надеждой.

Актриса Инна Чурикова».

24 июля 1973 года последовало в канцелярию Госкино СССР четкое распоряжение: «По указанию тов. Ермаша Ф. Т. на письмо И. Чуриковой ответа не будет. Е. Котов».

Разборы и размышления

Петр Шепотинник

Тема

Любовь Викторовна. Это вы, вы, Иванов, виноваты во всем!.. Иванов... Любовь Викторовна!.. Любовь Викторовна. Я не желаю слушать вас, вы просто подонок!..
«Все впереди», реж. Н. Бурляев

Когда Саше становится муторно на душе, его взору является лошадь. Задумчивая лошадь в тумане. Туман — белый, как молоко. Почему именно лошадь? Подозреваю, что таким образом нам хотят сказать, что Саша — русский. И фамилия у него для этого самая подходящая — Ива́нов. И не Ивано́в, а Ива́нов, как у русского художника, написавшего «Явление Христа народу».

С лошадью и туманом как-то легчает.

Есть еще один способ: стакан водки. К примеру: Саша узнал, что его другу намереваются наставить рога. Фамилия друга — Медведев. Фамилия разлучника — Бриш. Иванову от этого становится не по себе, и он тут же опустошает бутылку водки. Чтобы было не так страшно, Саша идеологизирует эту незамысловатую процедуру монологом: «Ну что, господин Ива́нов, пьешь?..» «Господин» — это потому, наверное, что Иванову такая мысль пришла в Париже.

Постепенно догадываешься: создатели фильма поставили перед собой неуклонную цель классифицировать персонажей по национальному признаку. Ни из сюжета, ни из характеров национальность никак не вытекает, и авторам пришлось изрядно покрутиться, чтобы зритель был верно сориентирован. Поэтому в фильме на каждом шагу поставлены указательные знаки, как на правительственных автотрассах: «налево», «направо», «стоп», «прочие опасности». Так, конечно, гораздо удобнее и экономичнее — не надо придумывать психологические характеристики, мудрить. И вот результат: как только является народу Саша Иванов (русский), Медведев, Наташа, Люба, Славик Зуев и девочка Верочка (тоже все русские), в кадре тотчас же появляются в изобилии, как в магазине «Русский сувенир» или в эмигрантском ресторане, иконы, самовары, Палех, церкви, задумчивые лошади в тумане белом, как молоко, и песня про «рать, которую надо скликать». Даже атомная установка, на которой работает Медведев до того момента, пока Бриш не уведет его жену Любу, носит шолоховское название «Аксинья». В принципе этого могло бы и хватить, но фильм «Все впереди» не только видовой, но и видозвуковой — экранизация одноименного романа В. Белова. Поэтому национальную принадлежность героев режиссер аккуратно документирует их мыслями, почерпнутыми из этого романа. Или обрывками мыслей.

Ну разве, как бы подсказывает нам автор, кто-нибудь, кроме русского человека, может спросить приятеля о любимой женщине: «Она что у тебя, солнышко в окошке?» Или, в порыве чувств: «Я всегда вспоминаю твои подснежники». Или как бы невзначай в бытовом разговоре: «Угадай, кого я встретила в Елоховском?» Если бы произнесшая этот вопрос Наташа спросила: «Угадай, кого я встретила на улице?» — это было бы не так выразительно, не так по-русски. А вот «Елоховский» срабатывает: ясно, что своя в доску.

Хоть поначалу и шалила. Когда Иванов приехал из Парижа, она возьми и разденься у него на глазах! Бриш — тот бы и не поморщился, а Иванов так и выскочил из ванной весь в истерике. Я уже, признаться, ждал лошади — задумчивой, в тумане белом, как молоко, но, видно, его все-таки разобрало

«Все впереди» (по мотивам одноименного романа В. Белова).
Автор сценария и режиссер Н. Бурляев. Оператор А. Заболоцкий. Художник Е. Игнатьев. Композитор А. Головин. Звукооператор В. Басько. «Беларусьфильм» при участии «Ассистанс консей пур ле синема» (Франция). 1991.

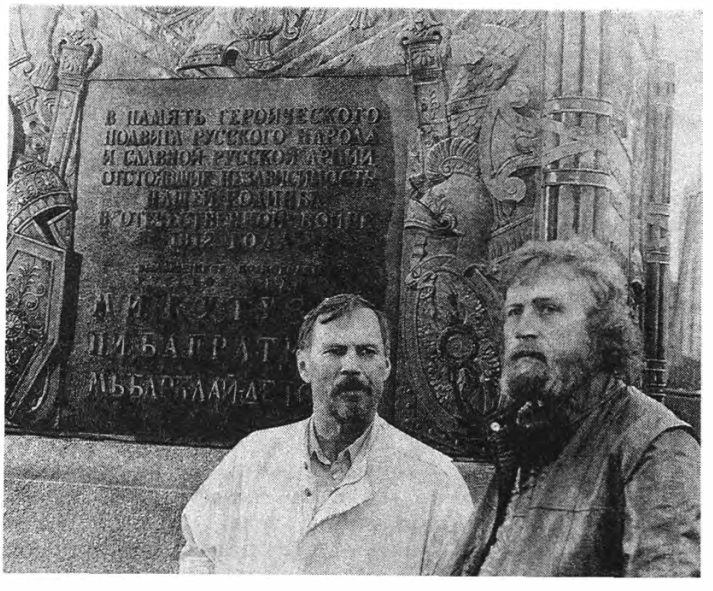
не на все сто. Все ограничилось восклицанием: «Черт знает что такое!» Представьте себе: женщина разделась — до чего это может довести русского человека с фамилией Иванов!

Есть еще кое-какие указания на то, что герои русские. Борода, например. Тот, у кого увели жену Любу, Медведев, естественно, в трауре. Он бросает «Аксинью», уходит из города, у него отрастает борода, как и у Иванова, и в кадре становится на несколько лошадей больше, а туман становится еще гуще. Уже не как молоко, а как, я бы даже сказал, сливки.

В принципе характеристики «русский» вполне достаточно для того, чтобы понять, кого режиссер любит, а кого недолюбливает. Поэтому, обозначив национальную принадлежность персонажей, он снимает с себя заботу о таких вещах, как логика поведения героев, психология, реакции на окружающий мир. Впрочем, как мы уже уяснили из предыдущего фильма Н. Бурляева «Лермонтов», какое это имеет значение для идеологически озабоченного художника?!

Тем не менее. Вот, скажем, Славик Зуев, тот ведет себя, прямо скажем, странновато. Почти как Бриш, вдруг целует Любу, на лестничной площадке говорит про подснежники, а потом — шарах! — на «Москвиче», не разбирая дороги, прямо в грузовик! Ну поцеловал чужую жену, в конце концов, свои люди, православные, отпустили бы грех,— нет же, так и тянет под колеса. Наверно, это тоже свойственно определенной породе русских людей. А девочка Верочка не очень ясно почему оказалась рядом и так глядела на них двоих, так глядела, что ясно было: из нее тоже вырастет настоящая русская женщина. Нехорошо целовать маму, которая целована уже как минимум двумя мужьями — бывшим и настоящим.

Бриш, из-за которого такие страсти, надо понимать, не русский, скорее всего еврей, хотя впрямую об этом не сказано. И он помалкивает об этом до поры до времени, темнит, хотя — с другой стороны — кто о таком будет твердить на каждому углу!.. Поэтому, чтобы у зрителя не возникало никаких недоумений на сей счет, он сначала уводит от Медведева Любу, потом мы видим, что на письменном столе у него лежит «Огонек», а на стене — портрет человека, похожего на Юлиана Семенова, и тут же живопись в духе Кандинского. Все это вкупе, «в пакете», конечно, неспроста. Как только в кадре появляется туман белый, как молоко, и задумчивая лошадь, словно сошедшая с фотообоев, Бриш морщится. Лошади как будто бы все равно, а Бриш морщится. Мало этого: в Париже он только и думает, что о «ночных богинях», а когда приезжает в Россию, то дарит сувениры друзьям с таким видом, словно хочет кого-то подкупить. И еще ему мерещится «гоголевская птица-тройка», одна из лошадок в которой «явно антисемитская». Так прямо и сказал: «антисемитская лошадка». Что имел



«Все впереди». Иванов — В. Гостюхин, Медведев — Б. Невзоров

в виду автор, а вслед за ним Бриш, не очень ясно, но этим заявлением Бриш явно скомпрометирован, а это самое главное. В общем, странный он какой-то, Бриш. Не менее странный, чем Славик Зуев, у которого поцелуй заканчивается креслом-каталкой.

А как странно разговаривают герои фильма «Все впереди»! Фильм и идет всего-то час с небольшим, но он почти весь составлен из разных мыслей. Просто хочется взять ручку и записать! Одна мысль сокровеннее другой. И — удивительная вещь! — порой им дано увидеть в элементарных вещах нечто такое, особенное, вроде как бы и философское. Ну подарил Бриш сослуживцу какую-то безделушку из Парижа, а он ему вместо «спасибо»: «Добром это не кончится». Вышли два героя погулять на свежий воздух, в доме не насидишься, полы лакированные: их тут же тянет на высокое: «Мы погибнем, когда окончательно погубим деревню». Или: «Женщина, не желающая иметь детей,— не женщина». Или: «Не знаю, как насчет Бога, но дьявол есть». И, наконец, самое глубокое изречение: «Все сводится к правде и лжи, к искренности и тайне».

И еще одна особенность у фильма: герой, бывало, слова не успевает вымолвить, как его тут же кто-то опровергает.

Вот, скажем, разговаривает Иванов с Бришем. Бриш предлагает тост: «Выпьем за русскую удаль». И Иванов вместо того, чтобы выпить (все-таки не в первый раз), говорит Бришу, что они (то есть такие, как Бриш) без нас (то есть таких, как Иванов) в 1941 году бы погибли.

Представляете, что будет, если все в жизни так будут разговаривать? Я тебе, предположим: «Закрой форточку». А ты мне: «Эта форточка откроет нам путь в пространство к иным мирам». Я тебе: «Надо купить хлеба». Ты мне: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь».

Словом, разговор Бриша с Ивановым под дьявольские раскаты «Квин» не задался, он окончился неважнецки, Бриша понесло в такие дали, дальше некуда, выяснилось, что «Ивановы — нация пьяниц и разучились рожать». Видимо, поэтому через пару эпизодов до нас доходит ужасающая новость, являющаяся окончательной характеристикой Бришу: он того гляди увезет Любу «в какой-нибудь Арканзас». Увез он или нет, авторы нам не показали, видимо, побоялись нас травмировать.

Одним словом, загадочный фильм, и герои — сплошная загадка. Я вот только думаю: а может, фильм мне недоступен, потому что я не слишком русский? Да нет же, как ни на есть русский, вот те крест.

А с другой стороны, поглядите:

1) я не слишком уважаю водку;

2) в минуты душевной смуты мне не чудятся лошади в тумане белом, как молоко;

3) по дороге в «Искусство кино» я не успеваю забегать в Елоховский;

4) я выписываю «Огонек»;

5) у меня нет бороды;

6) мне, по правде говоря, нравится ансамбль «Квин».

Этого, согласитесь, вполне достаточно, чтобы эмигрировать в «какой-нибудь Арканзас».

Б. Рунин

Сладкая жизнь по-деревенски

> Есть две стороны жизни в каждом человеке: жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы.
>
> *Л. Толстой*

Давно замечено: чем талантливее произведение искусства, тем активнее живут в нем противоречия и дух того времени, когда оно создавалось. Порой даже независимо от темы, материала и исторического момента, воспроизводимого художником. Зато в явной зависимости от полноты его, художника, принадлежности к своей эпохе. От присущей ему степени общественной реактивности.

Время действия в фильме Владимира Хотиненко относится примерно к началу второй половины восьмидесятых годов.

О реформах в народе пока не говорят и

даже об антиалкогольной кампании еще ни слова, хотя пьют на экране много и со знанием дела. С другой стороны, известно, что Руст уже посадил свой спортивный самолет на Красной площади, а кроме того, в картине есть эпизод, где массовые беспорядки в Стремянке («правобережные» против «левобережных») усмиряются с помощью сил «спецназа».

Так или иначе, дело тут не в точной хронологической привязке происходящего на экране к историческим фактам, к реальной практике. Куда важнее очевидная привязка картины к сумятице наших нынешних настроений, благодаря чему она смотрится именно и прежде всего как образное отражение текущих перестроечных процессов. Быть может, даже, как первый серьезный и потому полный социальной тревоги фильм о происходящей сегодня смене коренных устоев нашего общества. В том-то и суть, что, не касаясь перестроечных фактов впрямую, картина тем не менее несет в себе драматизм имманентно присущих эпохе великих преобразований, и во многом откликается именно на злобу дня.

Художник, заведомо чуткий к перепадам времени, чему доказательством может служить его фильм «Зеркало для героя», В. Хотиненко прочел роман С. Алексеева в несколько опережающем исторический момент, чуть смещенном в будущее ракурсе. К тому же все самое существенное в его прочтении как бы сдвинуто с места, выбито из колеи, сорвано с резьбы. И по смыслу, и эмоционально. Несмотря на фабульную зависимость, в экранной версии действует совершенно иное соотношение случайного и необходимого, очевидного и необъяснимого, прямого и косвенного. Отсюда — изначальная «странность», которой отмечены в фильме не только условия человеческого существования, но и отдельные судьбы, не только обстоятельства, но и характеры.

«Рой»

Первое впечатление, которое складывается у зрителя — некоторая нервозность, непоследовательность рассказа и ощущение всеобщего беспокойства. Людским взаимоотношениям и практическим интересам, особенностям местной флоры и фауны, повадкам животных и птиц, не говоря уже о поведении пчел, усердно несущих в фильме свою сюжетообразующую и метафорическую функцию,— всему живому тут изначально придано состояние смятения.

«Рой»
По мотивам одноименного романа С. Алексеева. Сценарий В. Залотухи, В. Седовой, В. Хотиненко. Режиссер-постановщик В. Хотиненко. Оператор Е. Гребнев. Художники В. Лукинов, Ю. Устинов. Композитор Б. Петров. Звукооператор С. Сашин. Свердловская киностудия. 1990.

Казалось бы, все это уже не раз было на экране — и бескрайние сибирские дали, и тайга, и раздолье могучих сибирских рек, и своенравные люди, под стать здешней природе, и даже фигура безумца в центре повествования... Было, да не так...

Совсем не просто, наверно, было постановщику «Роя» решиться на отказ от той эпической величавости, к которой по традиции располагает подобный повествовательный материал. Правда, сюжетные, а главное — интонационные соблазны привычного «таежного эпоса» в значительной степени преодолены уже в романе Сергея Алексеева. Но в уходе повествовательных стародавних канонов, да и в поисках стилевой новизны, адекватной скрытому нерву изображаемой действительности, кинематографист пошел дальше прозаика. При этом самой трудной задачей, по-видимому, было для него преодоление обстоятельности литературного оригинала, его плавного, последовательного историзма, поэтапно объясняющего происшедшие в этом краю перемены.

Благодаря боковым сюжетным линиям и еще более благодаря пространным ретроспекциям, сцены из жизни Василия Заварзина, его отца и сыновей — трех родных и одного приемного (повредившегося в уме после жестокого избиения шабашниками) — тяготели в книге к истории рода, к семейной саге, с характерной для такого жанра неторопливой поступью, дотошностью социально-психологических разработок и убедительной обоснованностью любых метаморфоз.

Что же касается фильма, где сюжет почти не ветвится, а далеко протянутые временные связи отсутствуют (за исключением черно-белого пролога, относящегося ко временам восьмидесятилетней давности), то здесь жизнь семьи Заварзиных выглядит скорее годичной хроникой ее разброда и кризиса. Если в романе история их рода, или, если хотите,— их роя (выразиться так позволяет несколько назойливая параллель с жизнью пчел) достаточно подробно вписана в историю страны и края, то в фильме поведение каждого члена семьи как бы выхвачено из бурного потока современности. А это уже совсем другое произведение. С иной расстановкой характеров, иной акцентировкой их индивидуальных тяготений.

По сравнению со своим литературным первоисточником, фильм «Рой», наверно, может произвести впечатление досадной повествовательной неупорядоченности. Да и то сказать, сценаристам тут действительно пришлось прибегнуть и к некоторым сюжетным пропускам, и к логическим умолчаниям, и к отказу от желательных иной раз фабульных связок и пояснений. Не говоря уже о том, что они вынуждены были поступиться подробностями местной жизни, которыми щедро насыщен роман.

Надо отдать должное режиссеру — он сумел обратить себе во благо эти «купюры», усмотрев в них добавочное средство выразительности. Он сознательно пошел на поэтику эффектных недоговоренностей, на некую загадочность, благодаря чему все происходящее здесь хотя и реалистично, но слегка ошарашивает своей экспрессивной внезапностью и далеко не всегда подлежит рациональному истолкованию, тем более прямому и однозначному. Зато как нельзя лучше способствует ощущению тотального непокоя, всклокоченности бытия, созданию атмосферы всеобщего возбуждения, какой-то залихватской решимости людей на крайние поступки, на чрезвычайность помыслов.

В сущности начатки иррациональной символики содержались и в романе С. Алексеева. Но там они были лишь эмоциональной приправой к вполне «социологичной» истории вятских переселенцев Заварзиных, восемьдесят лет назад пришедших на эти вольные кержацкие земли и долгие годы мыкавших в Сибири горе, пока сама здешняя природа не определила им, исконным землепашцам, стать пчеловодами и, благодаря меду, сразу неслыханно обогатиться. В фильме же вся предыстория еще сохранившей вятский говор деревни Стремянки, ее чудесного превращения в систему разбросанных по таежным гарям автономных пасек почти отсутствует. А потому некоторые особенности здешнего бытия, естественно, перешли на экране в разряд художественных условностей. С одной стороны, они тем самым приобрели еще более фантасмагорический характер, с другой, вследствие визуальной конкретности выдвинулись на первый план.

В этом смысле фильм Хотиненко не только последовательно символичен, но и загадочно многозначен. Да к тому же содержит в себе элементы социального предупреждения. «Вот он, вчерашний нищий колхозник, сегодня ставший богатым фермером»,— словно говорит нам, современникам перестройки, кинорежиссер Хотиненко и выводит на экран вечно пьяного, благодушного чудака дядю Гошу, чей слегка гротесковый образ уверенно оттеснил на периферию фильма всех остальных Заварзиных. Исключая, правда, Артюшу, о котором речь впереди, но включая даже «главного» (если исходить из обычного штатного расписания персонажей) и самого нормального среди них — Василия.

Да, на экране по впечатляемости Василию Заварзину очень далеко до дяди Гоши по прозвищу Барма (артист Валерий Прохоров), того самого дяди Гоши, который, разбогатев на пчелах, не знает, куда девать деньги. Ну, построил себе двухэтажную оранжерею, а в ней — кафельный бассейн, где в жару так приятно, не вылезая из воды, пить водку с многочисленными гостями, а потом спать на подвешенном к потолку качающемся ложе. Ну, купил белоснежную «волгу» и срезал у нее автогеном верх, чтобы жене — необъятных размеров многопудовой Таське, только что вернувшейся из Китая (?) — легче было влезать в машину. Ну, достал — не то за двадцать, не то за тридцать тысяч — лучший японский «видяшник» и смотрит теперь с утра до вечера американское кассетное кино. Что дальше? Чем еще себя занять?

В конце концов дядя Гоша покупает большущий вертолет и, даром что «под мухой», катает на нем родню и собутыльников, заодно высматривая сверху пропавшего деда Алешку, того самого, что восемьдесят лет назад привел голодающих земляков сюда, в Сибирь, на вольные земли, а теперь вдруг исчез.

С образом взыскующего света озорного старца Алешки (его играет старейший, еще мейерхольдовский актер Чеслав Сушкевич) в «Рое» связана своя символика, тоже слегка гротесковая и тоже перекликающаяся с нашими нынешними идейными томлениями, с нашей сегодняшней политической ностальгией. Вот и бродит дед Алешка по грешной земле даже днем с фонарем и никак не может на старости лет найти подобающее место под меркнущим с годами солнцем. И все сильнее овладевает им идея возврата. Возврата туда, откуда отправились они когда-то на поиски новой счастливой жизни, где брал начало их путь в неведомое будущее, в результате не принесший радости. И невдомек деду, как и некоторым нашим современникам, что в исходное положение возврата нет и быть не может, что историческое время вспять не повернуть. Недаром неугомонный старец тотчас отдает Богу душу, едва достигает наконец руин отвергнутого когда-то родного пепелища.

Среди представителей многочисленного племени бесшабашных обитателей медоносной деревни Стремянки, шумно и размашисто живущих в фильме Владимира Хотиненко, следует упомянуть также всех троих внуков старца, то есть сыновей Василия Заварзина. Младшего, Тимофея, инспектора рыбнадзора и отца шестерых девочек, погибающего вместе с женой от злодейской руки браконьеров. Старшего, по имени Иона, чье присутствие в фильме мало чем примечательно, если не считать его внушительной фигуры и громкого голоса да еще того обстоятельства, что Иона является хозяином замечательной собаки, о которой будет сказано ниже — ее роль в образной системе картины требует специального разговора. И наконец, среднего сына Василия — Виктора Заварзина, фигуры, с точки зрения социальной психологии, несколько неточной, как бы искусственно помещенной в этот общественный расклад, но едва ли не самой жизнеспособной в современных условиях и самой значимой, если принять в расчет категоричность и определенность его суждений.

Думаю, что каждый зритель «Роя» отметит для себя типично перестроечные тяготения Виктора: его коммерческую предприимчивость, проявившуюся при скупке здоровых ульев во время поразившей район пчелиной порчи (тоже символ?), и его твердое намерение эмигрировать за океан. И вообще, на этом персонаже, по-видимому, более всего сказалось различное истолкование изображаемой среды в романе и в фильме. Пусть картина, как сказано в титрах, поставлена «по мотивам одноименного романа С. Алексеева», но ведь идейно-нравственные авторские мотивации в том и в другом случае очень и очень далеки от идентичности. Перед нами суверенные по своей художественной сути произведения, и так к ним и надо относиться, отнюдь не пытаясь устанавливать, какое из них «правильнее».

Они — разные. Чтобы убедиться в их разнонаправленности, достаточно сопоставить отношение среднего из братьев Заварзиных к землякам в книге и на экране. Думая об односельчанах в романе, он «ощущал какой-то восторженный прилив гордости. Хотелось крикнуть громко — это мой народ! Он побеждал и будет побеждать всегда!..» (журнал «Наш современник», 1986, № 11, с. 109). В картине среднему Заварзину тоже предоставлена возможность произнести монолог на эту тему, причем весьма многозначительный и опять-таки современно звучащий:

— И будьте вы прокляты,— размышлял вслух, решивший покинуть родные края Виктор.— Вам уже никто не поможет. И никто вас не спасет! Вы не можете быть ни бедными, ни богатыми: одних вы презираете, других — ненавидите. Но это только начало. Очень скоро вы здесь передушите друг друга, перегрызете друг другу глотки, потому что вы всегда ищете виноватого — это единственное ваше занятие. Вы разучились работать и не научились отдыхать.

Вам все время неймется, неймется!.. Единственное состояние, в котором вы находите покой и самоудовлетворение,— это состояние рабства...

При всей отчетливости этих слов я далек от мысли считать их авторским манифестом. Не тот Хотиненко художник, чтобы резюмировать насущные идейно-нравственные борения наших дней со столь жесткой итоговой решимостью. В том-то и достоинство фильма, что идущая в нем подспудная полемика двух тенденций социально-культурного развития нашего общества никак не сводима к митинговой декларации, а тем более к подобной инвективе.

Вспомним о тех двух ипостасях, что, согласно толстовской мысли, изложенной в эпиграфе к этой рецензии, присущи каждому человеку. На мой взгляд, в фильме Хотиненко эти две ипостаси как бы персонифицированы порознь. Послушная от века закону роевой жизни стихийная патриархальность хотя и приходит повсюду в упадок, но еще крепко сидит в таких кряжистых мужиках, как Василий Заварзин, для которого прочные семейные устои и родственные связи неотделимы от идеи добра. Он и в самом деле творит добро, где может: его «легкие хлеба» не испортили. «Мы все будем в новом дому вместе, помогать друг дружке, жить миром...»

А другая ипостась, отвлеченная от интересов роя, устремленная к личной «для-себя свободе», отчетливее всего выражена именно в личности Виктора. Недаром он с усмешкой говорит об отце: «Очарованный странник с партбилетом в кармане. Всю жизнь кому-то помогал и никому не помог. Всю жизнь кого-то спасал и никого не спас». Виктор, которого играет Борис Галкин, актер с «победительной» внешностью,— самая цивилизованная, самая интеллектуальная фигура в этой все же еще темной среде. И похоже, что при всем его социальном эгоизме объективный ход вещей работает — хотим мы того или не хотим — на Виктора, на его житейскую ориентацию.

Но не так все просто и в романе Сергея Алексеева, и в картине Владимира Хотиненко, когда они, и тот, и другой, почти вплотную подходят к оказавшейся столь живучей и в наши дни исконно российской проблеме «почвенности» и «западничества». Впрочем, и сама Стремянка уже не та, чтобы считать подобную терминологию корректной по сей день. Есть что-то чужеродно американское в сегодняшнем укладе жизни этой сибирской деревни, даже такой, какой она изображена в романе. А уж в фильме — и говорить нечего!

Мнится, что это отнюдь не смиренная мельниково-печерская соборность, а скорее лихорадочная фолкнеровская одержимость вмиг объединила жителей Стремянки, едва возникла угроза их покупательной способности. Я имею в виду эпизод, когда, возбужденные недоброй вестью о пчелиной эпидемии, эти сибирские фермеры мчатся на «волгах», «жигулях», «нивах», «москвичах», «уазах» и даже «шевролетах», торопясь предать огню зараженную пасеку соседа. Добавлю: вчера еще всеми уважаемого соседа...

Да и вообще, есть что-то уже необратимо «модерновое» и неистребимо урбанистическое в их нравах и потребностях, в их капризах и прихотях, не говоря уже о предрассудках и безумных идеях, порожденных современным техницизмом. Кстати сказать, именно на такой маниакальной жажде обнаружения окрестных ангелов построена очень трудная и замечательно сыгранная артистом Владимиром Ильиным роль Артюши, слабоумного приемыша Василия. Сконструированный Артюшей из кастрюли ангелоискатель на батарейках — это ли не образное выражение той решительной модификации, которой время подвергло вчерашние суеверия, вроде «спасительной особой миссии» или идеального «общинного уклада». И не потому ли Артюша с его комично мучительными ужимками и потусторонней поглощенностью высшими соображениями на лице — неожиданно выдвинулся в фильме на самый первый план и, может быть, даже вопреки фабуле стал его, фильма, художественной эмблемой?

Впрочем, если бы меня попросили назвать самых запоминающихся, самых «художественных» персонажей того и другого произведения, то применительно к роману я бы сказал, что колоритнее всего написан у Алексеева неторопливо бредущий через всю его книгу грузный, всклокоченный, неприкаянный медведь-шатун. Что же касается фильма Хотиненко, то там наряду с Артюшей и Бармой меня восхитил своим визуальным шиком небрежно грациозный, антрацитово-черный, весь лоснящийся, словно бы издающий треск своей наэлектризованной шерсткой, породистый дог Ионы Заварзина.

Итак, огромный, вечно голодный и потому особенно опасный российский медведь и изысканно воспитанный, вскормленный на кулинарии, выросший в отдельной комнате заморский пес.

Есть что-то неизъяснимо волнующее чисто эстетически в кадрах, посвященных этим двум столь разным животным, словно бы обреченным на противостояние, но неожи-

данно испытавшим взаимное тяготение. Иначе говоря, если в коллизии Василий Заварзин — Виктор Заварзин позициям праведного таежника Василия, стихийного приверженца древнего роевого начала жизни, и позициям Виктора, городского интеллигента западного толка, одержимого идеей личной свободы,— если им суждено расходиться все дальше и дальше, то на иносказательном, «зверином» уровне подобная антитеза складывается прямо противоположным образом. Высокомерный, благополучный, аристократичный, десять раз западный Джим внезапно обнаруживает непреодолимое любопытство, а затем и осторожное дружелюбие по отношению к дремучему, прущему напролом, измученному неудачами бедолаге Топтыгину.

Вот эта «параллельная символика», либо подкрепляющая основные коллизии, либо, напротив, полемизирующая с ними,— одна из самых оригинальных особенностей нового фильма режиссера Хотиненко. Он старается найти для любой острой конфликтности, сколь бы отвлеченно она ни формулировалась, адекватную ей зримую конкретность, придать ей чисто визуальную интерпретацию. Чего стоит в этом плане хотя бы история с круглым зеркалом, которое медведь, учинив разгром в доме Виктора, уносит в свою берлогу, то есть в приютивший его старый автомобильный кузов, давно брошенный кем-то в тайге (вот она, эпоха техницизма!), и закапывает там, словно зная, что для кого-то оно станет величайшим соблазном. И надо видеть, с каким неистовством откапывает это зеркало черный-пречерный Джим, каким героем он потом выглядит, когда держит его в зубах и в нем отражается беспредельная светлая даль. А потом, в момент убийства Тимофея, оно, все в трещинах, вдруг сразу становится знаком беды.

Разумеется, этому эффектному эпизоду может быть подыскан и какой-нибудь более внятный смысловой эквивалент, вплоть до шуточного: вот оно — зеркало для героя... Но, так или иначе, зеркало ведь сблизило пути собаки и зверя, а следовательно...

К сожалению, эта потребность сразу перевести промелькнувшую мысль в изображение, в знак, иной раз приводит постановщика к упрощенной логике плаката. Так, видимо, желая подчеркнуть меркантильность западнических тяготений Виктора, режиссер крупно показывает нам лежащий у Виктора на столе под стеклом американский доллар. Не менее буквалистский характер носит такая наивная иллюстративность, когда Хотиненко, не мудрствуя лукаво, материализует какую-нибудь обиходно разговорную метафору. Например, готовя зрителя к теме сыновней верности отчему дому, семейному гнезду, он и в самом деле настойчиво (четырежды!) показывает нам ласточку, прилетающую в гнездо, которое она свила под потолком у Бармы.

Конечно, когда дед Алешка невзначай заглядывает в окуляр геодезического прибора и видит привычный мир перевернутым, возразить что-нибудь трудно. Не только ему на старости лет, но и любому наблюдателю может показаться, что в сибирской глубинке, где потоки нефти и меда обрушили на вчерашних горемык пачки шальных денег, жизнь и впрямь пошла вверх тормашками. Каждому ясно, что тут дело не просто в оптическом эффекте, а в специфике экранного мышления. Как и в том эпизоде, где бедный Артюша никак не может расстаться с видеокамерой и, глядя сквозь нее на пьяную родню, все-таки не теряет надежду увидать ангелов.

Не будем терять надежду и мы...

Точка зрения

Сегодняшний кинематограф с мучительным трудом и, как правило, без существенных художественных результатов осваивает те поистине катастрофические процессы в бытии советского общества, которыми мы обязаны шести годам «перестройки» с ее стихийным разливом общественной жизни, внезапно оставившей, казалось, на века отведенное ей историческое русло... Фильм «Ленинград. Ноябрь» молодых режиссеров О. Морозова и А. Шмидта — одна из немногих собственно художественных (не агитационно-плакатных) попыток воссоздания ритма, стиля, атмосферы, эстетики нашей непонятно как и в какую сторону меняющейся реальности, изображения жизни поколения, которое формировалось на сквозняке, дующем из когда-то наглухо заколоченного «окна в Европу», выросло в странном городе Ленинграде — на руинах былого величия Российской империи, на обломках «колыбели» величайшей в мире социальной утопии.

Мы предлагаем вниманию читателей две статьи о фильме. Авторы принадлежат к тому

же поколению, что создатели и герои картины, но оба критика оценивают ее совершенно по-разному. Вероятно, это свидетельствует как о незавершенности явленных здесь поисков языка, пригодного для изображения изменившейся действительности, так и о естественной незавершенности становления присущей данному поколению системы ценностей и ориентиров.

Сергей Анашкин

Человек в городском пейзаже

У Мстислава Добужинского есть картина, точно и зримо передающая представления отечественной культуры о человеке и его месте в Граде Петровом. «Человек в очках» (1906) застыл на фоне унылого пейзажа. Город повернулся к нему спиной — слепыми тыльными стенами доходных домов. Но и сам он повернулся спиной к городу, скрыл глаза непроницаемыми очками. Он сам столь же обезличен. Какая жизнь таится за глухими стенами, за холодными очками,— знает Бог. Человек подобен городу, и город подобен человеку. Их разделяют и связывают бесстрастные стекла окна, величиной и необжитостью подобного витрине...

Человек, наверное, и в самом деле подобен тому городу, в котором живет. Но верно и то, что он видит и акцентирует в городе те черты, которые он хочет или способен видеть. Оттого ум российских гениев занимали дворы-колодцы и петербургская мрачность, звон копыт державного Медного всадника, эхо стонов погубленных строителей Северной Пальмиры. И уплывала прочь, минуя сознание, ажурная вязь решеток Летнего сада, пасторальный покой близлежащих парков, строгая красота классицистических шедевров и нежная прелесть тех летних дней, когда неповторимый петербургский свет играет зеленью дерев и позолотой, заливая город несказанной радостью приятия бытия. Лишь Пушкину дано было видеть разные, взаимоисключающие лики невского исполина. После него полифония восприятия нарушилась.

Петербург обладал удивительной способностью порождать мифы. Целый век от Пушкина до Блока прошел под знаком «Медного всадника», архетипа и парадигмы совестливой русской культуры. Но уже Блоку пришлось почувствовать себя не обличителем и сострадателем, а самим «бедным Евгением», растревожившим медную машину истории. Этот миф ушел вместе с породившей его культурой. «Город Петра» стал «колыбелью русской революции» и под игрища и обряды, ежегодно возвращавшие массы к сакральному времени — к ноябрю 1917-го, утверждался в этом качестве.

И сегодня город может предстать прекрасным и волнующим, как юная красавица, а может поразить следами разрушительного времени и вызвать в памяти сентенции о бренности сущего. Не надо требовать от другого идентичности впечатлений, Петербург многообразен и открывает гостю те стороны своей внешности и души, которые тот готов воспринять.

Режиссерский тандем Олега Морозова (он также оператор картины) и Андреаса Шмидта (гражданин ФРГ) предложил собственный взгляд на этот город, назвав фильм просто: «Ленинград. Ноябрь». Это их первый осуществленный игровой проект. Перед этим был документальный фильм «Метро».

Строгий, почти целиком черно-белый фильм без текста заставлял по-новому взглянуть на привычные реалии метрополитена, демонстрируя беззащитную хрупкость человека в толпе, окруженного бездушными идолами от идеологии. Смысл фильма оказался глубже и трагичнее, чем концептуалистское зубоскальство. Камера погружала зрителя в подземный мир, населенный бронзовыми рабочими и спортсме-

«Ленинград. Ноябрь»
Сценарий и постановка О. Морозова, А. Шмидта. Оператор О. Морозов. Художник Н. Кочергина. Музыка из произведений Д. Шостаковича, Д. Гершвина, Д. Леннона. Звукооператор А. Груздев. «Ленфильм», 1990.

нами, заполненный призрачным мозаичным изобилием. Удивительная музыка Пятой симфонии Дмитрия Шостаковича, соединяющая пафос, трагизм и пронзительную лирику, сдвигала этот изобразительный ряд. Реальность демифологизировалась.

И в фильме «Ленинград. Ноябрь» значительное место отведено документальным кадрам, вторгающимся в игровые эпизоды. Думаю, дело не в желании А. Шмидта сделать место действия как можно более репрезентативным и угодить падким на путешествия соотечественникам. Город в картине действительно прекрасен. Камера не фиксирует следов запустения. Объекты съемки очень традиционны: каналы, фигуры с Аничкова моста, стрелка Васильевского острова. Казалось бы, стандартный набор для туристического фильма или подборки открыток. Но почти каждый объект снят неожиданно, как будто увиден и запечатлен впервые. Снег, задрапировавший торсы атлетов с Аничкова моста, вдруг обнажает незащищенность их наготы. Почти физически чувствуешь, как холодно их бронзовым телам. «Видовые» эпизоды имеют и драматургическое обоснование — в силу особой «пограничности» персоны главного героя.

Сорокалетний Максим — гость. Он — свой и чужак, он существует в нашей реальности и как бы вне ее. Он немногословен, не допускает посторонних ни в глубины памяти, ни в глубины души. Авторы не посвящают нас, в каком году он вступил в пионеры, в какой коммуналке жил, читал ли в России самиздатовского Солженицына или предпочитал ему «Битлз». Впрочем, это и не важно. Аскетичный Григорий Гладий смог создать портрет сложного, сильного и по-своему значительного человека.

Случайно вошедшие в его жизнь глухонемая девушка и ее друг, их компания не до конца понятны Максиму, и он не до конца ясен им, но между ними устанавливается душевный контакт. Девушке случается зарабатывать своим телом (продавая в Гостином дворе свою наготу, запечатленную в автоматической будочке моментальной фотографии). Чему не противится ее друг, о роде занятий которого остается лишь строить догадки. Оба вполне пригодны для социально-критического фильма о люмпенах, но вот странность: вопреки «не вполне законным источникам дохода», они удивительно чисты и по-детски открыты жизни.

Таковы все персонажи этого фильма. Смысл их существования — в трепе с друзьями, в перипетиях личных отношений. То есть смысл жизни — в самой жизни, а не вне ее, не в иллюзорных свершениях и невыполнимых целях.

Молодые герои хуциевского почти тридцатилетней давности фильма «Мне двадцать лет» пытались достичь гармоничного, с их точки зрения, существования на стыке общественного служения и личностного самораскрытия. Но наша история — прекрасный пример, к чему ведет беззаветное служение неправедным целям. Поэтому герои фильма «Ленинград. Ноябрь» выбирают самораскрытие, а не служение. И с этой точки зрения совершенно безразлично, чем зарабатывать на жизнь.

В ценностных координатах фильма моменты человеческого общения, краткого соединения душ оказываются более значительными, чем показатели политического и идеологического барометра, становятся мимолетными знаками вечности, обретенными через индивидуальный опыт. «Жизнь коротка — искусство вечно»,— гласит латинская пословица; но в короткой человеческой жизни вопреки всему самое драгоценное — память о любимых людях.

Социальное измерение присутствует в фильме, его персонажи живут не в барокамере. По достопамятному выражению «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», как нельзя совсем отрешиться от очередей и трескотни средств пропаганды. Но персонажи существуют, по крайней мере, пытаются жить так, будто всего этого нет. На новом историческом витке девиз отечественных правозащитников шестидесятых годов «Жить в несвободной стране, как свободный человек» приобретает иной смысл. Наивысшим проявлением внутренней свободы сейчас становится не гражданское неповиновение, а осознание экзистенциальной ценности бытия, которое ежечасно разменивают на фальшивые гроши многочисленные политические тусовки. Без такой внутренней свободы страна обречена, несмотря на любые реформы.

Бывают в истории моменты, когда личность оказывается вытесненной властью и массой и становится перед дилеммой: либо деградировать и пристроиться к хвосту какой-нибудь толпы или очереди, либо совершить экзистенциальный прорыв, расширить и обжить быстротечное мгновение, научиться переживать полноту настоящего момента вопреки (или благодаря?) дамоклову мечу истории. Полный уход в себя и отгороженность от мира (непроницаемые очки человека с картины Добужинского) — наименее плодотворен и саморазрушителен. Приятие ми-

ра, которым светятся многие картины кровавых тридцатых годов (в чем можно убедиться, посетив ретроспективную выставку живописи тех лет в Доме художника),— не проявление фарисейства, а способ сохранения личности, способ выхода за рамки враждебного социального мирка в большой мир, в космос. Приятие мира означает и внутреннюю открытость другому. Внутренняя свобода — не пожизненная рента, ее можно утратить, но пока она есть, она защитит от соблазна слиться с толпой. Хотя не спасет ни от ярости толпы, ни от гусениц танков.

Максим уезжает, но что-то меняется и в нем, и в его новых знакомых, даже в ершистом мальчугане, завсегдатае лестничной площадки. И эта перемена — выход за стены собственного «эго», поворот к другому, который из отчужденной социальной единицы становится ближним.

Вот почему Петербург — эстетическая доминанта картины. Красота спасет мир, но только в том случае если она будет воспринимаема, субъективно переживаема и в искусстве, и в природе, и в городском пейзаже, и в человеческих отношениях.

Из сказанного не следует, что герои святы (грешны, хоть каждый по-своему) или что они религиозны, разве что «на уровне подсознания», как сказал бы В. Франкл, но им удается в потоке жизни ощутить минуты бытия.

Австрийский психолог, в прошлом узник концлагеря Виктор Франкл выделял три категории ценностей: «созидательные», ценности, «реализуемые в переживаниях», и «ценности отношения» (выражающиеся в приятии судьбы). Наши герои концентрируются на вторых, ибо первые дискредитированы общественной ситуацией, а горькая мудрость третьих недоступна им в силу особенностей возраста и опыта. Впрочем, как пишет тот же Франкл: «Может ли быть что-либо дано нам более непосредственно, чем наш собственный личный опыт, наше глубокое чувство собственной человечности и ответственности? Человек, испытывающий высшие эстетические эмоции или счастье разделенной любви, ни на минуту не сомневается в том, что жизнь его имеет смысл». И еще: «Наивысший смысл каждого данного момента человеческого существования определяется просто интенсивностью его переживания и не зависит от какого-то ни было действия» («Общий экзистенциальный анализ» в книге В. Франкла «Человек в поисках смысла». М., 1990).

Мы, люди урбанистической культуры, пленники линейного времени, чем-то подобны мулу, который идет вперед, догоняя пучок сена, закрепленный перед его мордой. Воспитанные в очередях, на суррогатах идей и эмоций, мы невежественно отвергаем в себе и окружающем мире многое из того, чем жили и что считали высшими ценностями не только поэты и учителя Востока, но и те, кто создавал, например, парки и архитектурные ансамбли Петербурга.

В фильме мало что происходит, но его драматургическая «необязательность» сродни «необязательности» чеховских пьес или японских хокку. И в японской поэзии, и в драматургии Чехова громадное значение имеют интервалы, недосказанности, которые создают большее смысловое поле, чем все явленное и названное. «Ленинград. Ноябрь» больше своей фабулы, больше и тоньше наших отечественных расхожих представлений о человеке и его месте в мире. И мне боязно, что в наше время однозначных лозунгов, пристрастия к ярким локальным цветам или черно-белым вариантам этот фильм окажется невостребованным отечественным культурным сознанием. Ненужными окажутся щемящая элегичность и теплота. А ведь без приятия мира нельзя избавиться от разрушительных инстинктов, копившихся годами, отправиться на поиски хоть какого-нибудь позитивного мироощущения.

М. Трофименков

«Нигде. Никогда»

Этот фильм («Ленинград. Ноябрь») кусает себя за хвост, как змея, проглатывая собственную плоть, приближаясь к нулевой белизне экрана. Через десять минут после конца просмотра приходится напрягать память: были ли в фильме люди, лица, тени? И был

ли сам фильм? Нет, все-таки появлялись в нем загадочный молчаливый иностранец, оказавшийся эмигрантом-ленинградцем: зловещие немые, чего-то от кого-то добивавшиеся; романтическая немая девушка, снимающая фирмачей; благородный отец, проклявший сына-эмигранта.

Банальность сразу приходящих на ум эпитетов («загадочный», «зловещие») только усиливает сомнение в существовании персонажей. Но в фильме О. Морозова и А. Шмидта слишком много не только «узнаваемого» в силу своей банальности, но и «узнаваемого» в силу неповторимой оригинальности, связанной, увы, совсем с другими фильмами совсем других режиссеров. Например, квартет, чья репетиция открывает фильм и который явится потом герою за полуподвальным петербургским окном. Квартет должен, очевидно, организовывать движение персонажей навстречу друг другу или, вернее, в противоположные стороны, мимо, вдаль и вдоль фасадов и набережных. Фильм тем самым заявляется как произведение более музыкальное, чем драматургическое, спонтанное, находящееся в процессе репетиции, основанное на настроении, а не на действии. Все это прекрасно, но где кончается цитата и начинается спокойная уверенность, что можно брать в свое кино любую чужую находку? Квартет, перепорхнувший в «Ленинград. Ноябрь» прямиком из «Имя — Кармен» Годара, что это такое — цитата или спокойная уверенность, что можно? При таком цитировании с первых кадров возникает нездоровое желание присмотреться, каких еще режиссеров любят О. Морозов и А. Шмидт.

Ну, конечно же, они любят Вима Вендерса. Вендерса 1973 года, который завершил работу над костюмной «Алой буквой» и заявил, что «больше не может делать картины, в которых нет автомобилей и бензоколонок, телевизоров и телефонных будок». Морозов и Шмидт тоже не могут делать такие картины, в которых их нет. Но как делать такие, в которых они есть, в городе Ленинграде, где телефонные будки давно не могут использоваться по назначению (трубки оторваны), бензоколонки не наливают бензина, а цвета и того, и другого напоминают цвета шосткинской пленки? Проще говоря, как гиперреалистическую определенность стерильного вещного мира Вима Вендерса применить к тусклой советской реальности? Очень просто. Погрузившись в воспоминания, охваченный ностальгией о чужой стране, забыв на мгновение о прелестной девушке рядом, увидит герой, как проносится мимо готического собора красивый, чистый, такой вендерсовский поезд. Всего на минуту, а потом — обратно, в Ленинград, к непонятным делам малознакомых людей.

Но через этот единственный орнаментальный флэш-бэк войдет в фильм (как того авторам, видимо, и хотелось) не просто вендерсовская иконография «общества потребления», но и целый комплекс связанных с вендерсовским кинематографом настроений и мотивов. Путешествие, годы странствий, изгнание, поиски корней и семьи, встреча в пути, возвращение только ради того, чтобы уехать снова и улыбнуться устало и довольно, когда в конце перрона покажется юноша, тщетно догоняющий уже набравший скорость поезд. Раньше путешествовали, чтобы оказаться в другом месте или нигде, впитать окружающий мир и стать богаче. Теперь — чтобы почувствовать себя-в-пространстве хоть где-нибудь, отряхнуть повседневную ирреальность существования. Быть губкой, впитывающей впечатления, сил уже нет.

Кажется, в «Алисе в городах» фотограф безостановочно снимал «поляроидом» американские пейзажи, но, склонившись над карточкой, видел на матовой поверхности собственное отражение. Реальность, существование которой стремится доказать путешественник, иронично отсылает его назад. Если бы фотоаппарат взял в руки сам герой «Ленинграда», он, может быть, дал бы ответы на вечный вопрос русской культуры «Существует ли этот город?» и на вечный вопрос любого человека «Существую ли я сам?»

Но он предпочитает не вынимать руки из карманов и довольствоваться «красочными» сувенирными наборами фотооткрыток. Ведь городские виды, перенасытившие «Ленинград. Ноябрь» настолько, что возникло сомнение в существовании персонажей, выдержаны в родной эстетике рекламных открыток, интуристовских плакатов. Сам выбор объектов съемки (вечерний Невский, корабли на Неве, соборы, Стрелка Васильевского острова и так далее — ни шагу в сторону, к живому, непарадному городу), выбор ракурсов (красиво разведенный мост рядом с туманным фонарем, статуи на крыше, соборы — сверху, ни одного свежего взгляда) плюс буквально понятая «красивость» вендерсовских пейзажей (минус его «постмодернистская остраненность) — все это лишает город дыхания и делает проблематичным ответ на сакраментальный вопрос: «Чьими глазами мы видим город?» Персонажей? Но город тусовки, богемы, дна — другой. А вернувшийся в город юности изгнанник

вряд ли смотрит на него только со среднеарифметической туристской стороны. А если и смотрит, то чьими глазами мы продолжаем рассматривать «достопримечательности» уже после того, как поезд унес его к Кельнскому собору? Вендерсовских ангелов с крыши Эрмитажа? Нет. Глазами с вертолета, безразличного, но профессионального оператора, выполняющего задачу красиво снять красивый город. «Когда режиссер умирает, он становится фотографом»,— говорил Луи Деллюк, который очень не любил почтовые открытки.

В фильме «Ленинград. Ноябрь» Ленинграда, собственно говоря, нет. Нет его морока, его живой, а не открыточной красоты, связанной с загниванием и разложением. Бесконечные передвижения немногословных героев по городу и по квартирам могут вызвать ассоциации с прогулочным стилем дедраматизированного кинематографа национальных (в том числе, советской) разновидностей «новой волны». Но в шестидесятые годы города были как-никак индивидуальны. У почтовых открыток индивидуальности нет. Матовый взгляд скользит по матовой поверхности без отражения.

А ведь был уже в кино город Ленинград, близкий по ощущению тем, кто живет в нем сейчас, а если отвечать за себя, так близкий мне лично (статью я за себя пишу, а не за «мое поколение», хотя и ощущаю себя в определенной культуре). Был — в последнем фильме Динары Асановой «Милый, дорогой, любимый, единственный». Город дерганый, ментовский, шумный ранними зимними вечерами «на центрах», истеричный, банальный в трагичности, мазохистский. Нервная съемка, роковые вставки в звуковой фон, подхлестывающие напряжение (впервые — «Аквариум», да еще с песней «Когда я уйду стучаться в двери травы»), искренний интерес к идущим вслед за поколением режиссера — все это обещало новую Асанову, способную воспринять вслед за нововолновой кинореальностью реальность уличную, а может быть, и тусовочную, а может быть, и андерграундную. Асанова умерла. Город разошелся на открытки.

Может быть, агрессивная открыточность заслонила от нас героев и у зрителей есть шанс хотя бы здесь встретиться с достойным интереса миром? Кинематографические симпатии авторов и здесь не скрыты, приемы тридцать лет как знакомы. Насилие (банда немых избивает юношу на лестничной площадке) показано эллипсом, через деталь, лишено неуместного правдоподобия (настолько, что суть происходящего вообще не ясна, топчутся ноги, катится тело). Роковая «некоммуникабельность» и одновременно — единство мира произрастают из соприкосновения людей разных стран, разных языков или безъязыких. Щебетание немой девушки понять так же трудно, как не знающему немецкого языка зрителю выдержать долгий вставной диалог на немецком языке. Немота, кстати, настолько отягощена культурными смыслами, что ехидного вопроса «Что она означает в данном случае?» (варианты ответа: хранитель тайны, немой упрек, беспристрастное Око Божье, добровольный затворник, свидетель и так далее) не избежать. Особенно, когда немых персонажей почти столько же, сколько говорящих. Ответа, кажется, нет. У нововолновых авторов отказ от натуралистической инсценировки и игра с языками делались во имя определенной этики взгляда. А здесь как бы по аналогии, потому что так положено. Ведь непониманию на уровне слов люди не могут противопоставить открытость взгляда: взгляд узурпирован фотографом. Да и на уровне чувств: и ощущение всемирности, и модная четверть века назад некоммуникабельность до сих пор воспринимаются рождественскими подарками из заграничной посылки.

И, наконец, еще один реверанс в сторону Годара или раннего Фасбиндера: персонажи, формирующие фон, носят в фильме собственные имена. Никиту зовут Никитой (и живет он действительно на улице Скороходова), Анджея — Анджеем, Женю — Женей. А вот и Боря Юхананов пришел, Настю Михайловскую привел. В общем, все лица знакомы, все — люди (и не последние) театрального и рокового подполья, «молодой» или «новой» культуры. Поскольку драматургически они здесь абсолютно ни к чему, законно предположить, что в силу своей сокрушительной художественной значимости они способны создать вокруг вялых героев культурное поле, придающее смысл и разведенным мостам, и дракам с немыми бандами. Только не подумайте, ради Бога, что я против того, чтобы вписывать в фильмы персонажей неофициального художественного света. И Юхананов, и рок-группа «Обер-манекен» (те самые Анджей с Женей) могут претендовать на роль поважнее, чем роль реквизита. Но и так со всех сторон слышится, что «новая культура» и ее рупоры-критики (в том числе М. Трофименков) превращают страницы журналов, сцену и киноэкран в «мафиозное», «тусовочное» игрище. («Кайе дю синема» героической эпохи, кстати, был во всех смыслах — и в хорошем, и в плохом — «тусовочным» органом, а

фильмы «новой волны» переполнены шуточками для посвященных и ироническими явлениями режиссерских приятелей в эпизодических ролях). А «новая культура» — явление действительно настолько интересное, что до сих пор может обоснованно сердиться на недостаточный (а вовсе не чрезмерный) доступ к средствам коммуникации. И не против того я, чтобы персонажей снимать, а против того, чтобы снимать их мало и невпопад. Невпопад — это когда на реальность, долгое время замкнутую на самой себе, долгое время неприемлемую ни для официоза, ни для либеральной «второй культуры», накладываются проверенные, но имеющие отношение к совсем другой реальности и совсем другому кино эстетические схемы. Несмотря на внешнее различие двух фильмов, О. Морозов и А. Шмидт допустили тот же прокол, что и Валерий Огородников во «Взломщике». Там — на ленинградскую рок-общину, на живого Константина Кинчева и его друзей накладывались заимствованные у покойной Асановой, но преодоленные ею самой мелодраматические координаты. Здесь — на существование очень непростого для описания круга персонажей накладываются оптимистически-меланхолически-романтические стереотипы, органичные, скажем, у Хуциева прежних лет.

На экране более или менее тусуются. Перепутать внешнюю бездеятельность тусовки с демонстративным «поглощением» мира героем шестидесятых легко, но опасно. Определить, что такое тусовка на самом деле,— трудно, но можно. «Я пошел тусоваться» — «я пошел отдыхать в кругу друзей» или, наоборот, «я пошел вершить свои подпольные дела». «Я в университете тусуюсь» — «я там учусь». «Я тусуюсь с Наташей» — «у меня с ней роман». Как писал рок-критик Олег Молокоедов, «тусовка — это и сбор, и компашка, симпозиум и фестиваль, пресс-конференция и семинар; случка, общение, толкотня в буфете и давка в автобусе; лекция, ассоциация, федерация...» В общем, «тусовка» — синоним «жизни» во всех ее проявлениях. Брать из нее только пригородные беседы у костра с шампанским, возвращение домой в петербургскую метель да единственную как бы «живую» фразу фильма: «Влом на лестницу выходить» — значит создавать о молодой реальности восьмидесятых годов представление, ориентированное на устаревшие романтические схемы.

Я знаю, что все это звучит категорично, но надо бы довести мысль до логического конца, а там разберемся. Или надо снимать тусовку, снимать художественный андерграунд (вокруг которого она вращается) «в полный рост», с документальной жесткостью, чтобы ухватить и артистизм тусовки, и ее грязь, и ее простоту, и ее драматизм (тогда, действительно, можно будет назвать фильм «Ленинград. Ноябрь»). Но такого режиссера, чтобы снять все, не впадая ни в пасквиль, ни в апологию, пока что не видно. Или — довериться разработанной андерграундом знаковой системе, яркому, стилизованному спектаклю, который разыграет перед вами тот же «Обер-манекен». (Тогда: «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что такое».) На этот путь мудро ступил Сергей Соловьев (это так, даже если он искренне полагал, что его Бананан и его «Асса» имеют что-то общее с Капитаном Африкой и ленинградским рок-клубом.)

Что же касается безнадежно состарившегося дедраматизированного кинематографа, то в советском кино его довольно дружно хоронят. Хоронит Кира Муратова, мужественно доводя в «Астеническом синдроме» до полного абсурда собственный, двадцатилетней давности сценарий, в разомкнутом мире которого был шанс встретить хорошего незнакомого человека, улыбнуться и пойти дальше. Хоронит Пичул («В городе Сочи темные ночи»), заранее исключая во внешне хаотичном мире возможность не подчиненной логике сюжета случайной встречи. У него все замкнуты друг на друге, повязаны делами и интересами. Но хоронят, видно, рано. Кто не верит, что рано, пусть посмотрит фильм «Ленинград. Ноябрь».

А пока тусовку снимать не умеют, я не отдам за полнометражный фильм короткометражной фразы покойного Никиты Михайловского (сыгравшего в фильме Никиту) из его статьи памяти Ильи Авербаха: «Потом была осень, тяжелый редкий листопад, знакомые юноши в поисках кайфа...» В этой фразе истины города и истины юношей, ищущих кайфа, больше, чем в красивом кино.

Это не все, что можно сказать о фильме. Получилась статья о названии. Но фильм, по-моему, не выдерживает испытания простыми вопросами, которые название провоцирует.

Есть ли в нем Ленинград?

Есть ли в нем ноябрь, месяц скорпионов, месяц предзимней депрессии?

Ни города, ни людей. Теней тоже нет. Лучше было бы назвать его «Нигде. Никогда».

Анри Вартанов

О трех режиссерах — с тремя отступлениями

Вот уже во второй раз я смотрел торжественную церемонию присуждения наград Союза кинематографистов, получивших горделивое название «Ника», и снова, как и год назад, испытывал чувство неловкости. Как за тех, кто с пафосом произносил названия игровых лент и имена их авторов, так и за публику, которая вынуждена была приветствовать награждение более чем средних по художественным достоинствам произведений. Смотрел и думал: почему число призов, установленных по образцу голливудских «Оскаров», служит дискриминации всех видов кинематографа, кроме игрового? Почему в ситуации, когда игровое кино в нашей стране находится в кризисе, исправно выдвигаются кандидаты на призы во всех многочисленных разрядах?

Думаю, что наш союз, состоящий из профессионалов-кинематографистов, знает, что сегодня достижения, достойные внимания, можно обнаружить прежде всего в документальном и мультипликационном кино. Так почему же на эти виды киноискусства приходится всего по одной «Нике» в год? Почему так мало торжественных премьер в Центральном доме кинематографистов? Почему в кинематографических изданиях почти не встретишь статей, посвященных проблемам неигрового кино?

Все эти вопросы я задавал себе после просмотра армянских мультипликационных лент, снятых в последние годы. Просмотра, организованного специально в редакции журнала. Полагаю, что я был в столице единственным человеком за исключением разве что профессионалов-мультипликаторов, которому удалось познакомиться с этими произведениями: ведь ни в кинотеатрах, ни в Доме кинематографистов представителей этого жанра, да еще с периферии, не очень-то жалуют. Большинство фильмов не дублировано: титры и немногие реплики идут на армянском.

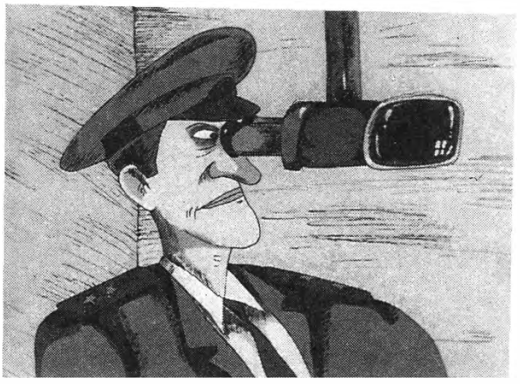
Скажу сразу же: коллекция произвела на меня сильное впечатление. Поэтому, наверное, кроме конкретных суждений о конкретных фильмах у меня будет несколько отступлений, касающихся более общих вопросов существования анимационного кино. Да и кино вообще.

Итак, **отступление первое,** в котором автор предается воспоминаниям по поводу той поры, когда в армянском кино еще не было мультипликации.

Впервые мне довелось познакомиться с творчеством армянских кинематографистов в середине 50-х годов, когда «Арменфильм» пробуждался от долгой спячки: послевоенное малокартинье было, как известно, губительным для небольших киноколлективов. К творчеству в послесталинскую пору пришла группа молодых режиссеров. Вдохновленная национальной литературной классикой и поисками столичных коллег, она шаг за шагом шла по пути восстановления профессиональной культуры, доверия зрителей, интереса критики.

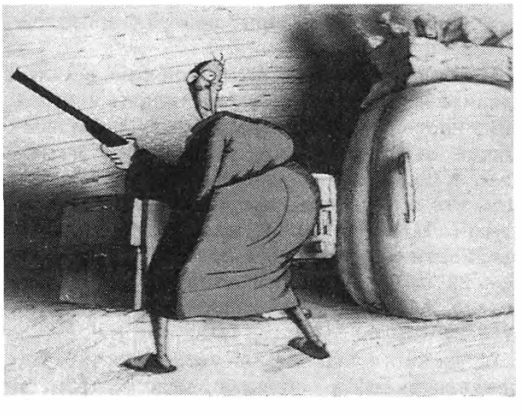
Насколько активно и настойчиво восстанавливалась игровая кинематография в Армении, настолько же безразличным было всеобщее отношение к необходимости возродить в республике мультипликацию. Дело в том, что в последние предвоенные годы усилиями Льва Атаманова появились рисованные картины армянского производства. А затем из-за начавшейся войны да и из-за переезда Атаманова в столицу их производство заглохло.

У каждого народа, я уверен, есть свои предпочтения в области художественной культуры. Они меняются с десятилетиями,



«Ветер».
Режиссер Роберт Саакянц

«Толкование снов».
Режиссер Людмила Саакянц



«Крыса».
Режиссер Александр Андроникян

хотя в основе своей остаются верными традиционным представлениям. Для армянского менталитета, воспитанного на тысячелетних масштабах исторического развития, молодые виды искусства — такие, как кино или, скажем, эстрада,— выглядят менее престижными, чем другие, насчитывающие многовековую историю. Поэтому, наверное, из зрелищных искусств священный трепет у армянской публики вызывает разве что театр.

Я говорю об этих проблемах национального художественного сознания с полной ответственностью: тесно общаясь с кинематографической (и, шире, культурной) элитой Армении в последние тридцать пять лет, я постоянно ощущал реальный рейтинг разных видов искусства и, кроме того, отдельных разновидностей кинематографа. Особое уважение вызывали, как правило, фильмы на историческую тему (для многострадального армянского народа прошлое всегда звучит на редкость актуально), а также экранизации национальной классики.

Мультипликационное кино в культурном рейтинге занимало одно из последних мест. До конца 60-х годов при том, что Армения всегда относилась к республикам с высоким уровнем изобразительной культуры, даже не вставал вопрос о создании (или — пусть будет так — воссоздании) национальной мультипликации.

Вообще в 50-е и даже в 60-е годы не только в Армении, но и в других республиках не было, на мой взгляд, хоть сколько-нибудь определенной концепции развития мультипликационного кино. Если для игрового кинематографа были основанием особенности жизни нации, ее специфические черты, то у анимации не оказалось необходимой для развития естественной почвы. Кропотливое и дорогое производство лент, да еще лишенное четкого представления о нужде в нем, было, конечно, не очень вдохновляющей основой для становления мультфильма. Фактически единственной объяснимой темой становился национальный фольклор. Вот и пошли гулять по экрану фильмы-сказки, фильмы-предания, сделанные на материале народного творчества разных республик. В том числе, понятно, и армянского.

Грешен, как и многие критики той поры, я считал такое направление развития рисованного и кукольного фильма если не единственным, то самым правильным. Входившие в моду попытки делать мультфильмы на некие общечеловеческие темы, способные заинтересовать прежде всего взрослого зрителя, казались тогда прерогативой столичных мастеров. Мультипликаторам республик

оставалось по-прежнему вновь и вновь рассказывать народные сказки...

Среди фильмов последних лет обращают на себя внимание две картины Людмилы Саакянц — «Каменная соль» и «Толкование снов». Обе они основаны на армянском фольклоре. Отношение это не прямое, а опосредованное. Ленты сняты по средневековым армянским басням, которые, в свою очередь, пронизаны фольклорными мотивами.

Вместе с тем стилистика этих произведений решительным образом отличается от привычных фольклорных мультяшек. В них нет той упрощенности языка, которая еще в предвоенную пору была взята на вооружение кинематографистами-сказочниками. Фильмы Л. Саакянц обращены к взрослому зрителю. К зрителю, обогащенному многими знаниями, научившемуся расшифровывать некоторые довольно сложные символы. В том числе и те, что имеют под собой религиозное содержание.

Надо сказать, что в преданиях средневековой Армении (как и в творчестве народных поэтов той поры) религия занимает очень большое место: ведь армянам в течение многих веков приходилось бороться за выживание, и христианская вера была могучим оружием в этой борьбе. В подобной ситуации религиозное чувство не закосневало, не превращалось в слепое следование догматам: человек, прибегая к помощи религии, не забывал о своих собственных силах.

«Каменная соль» основана на басне «Рай и крестьянин» средневекового баснописца Вардана Айгекци. Ее сюжет можно отнести к «бродячим»: в фольклоре многих народов встречается сходная ситуация. Измученный тяжким трудом крестьянин обращает свои взоры к Богу. Он мечтает о безмятежной райской жизни. Его забирают на небеса с условием соблюдать благочиние: не возмущаться, не роптать, не произносить ни слова. Желанный рай для много повидавшего на земле крестьянина кажется далеким от совершенства. Он не сдерживает данного слова. Всевышний наказывает его возвращением на грешную землю.

Изложенная схема не раз воспроизводилась в недавнем нашем прошлом на экране с целью проявить столь желанные для кинематографического начальства качества воинствующего атеизма. Фильм Л. Саакянц способен разочаровать воинствующих атеистов. Если он и борется с религией, то с религией особого рода. С той, что формировалась и жила в нашей стране в последние семьдесят три года. Во всяком случае рай, показанный в «Каменной соли», удивительно напоминает наше недавнее прошлое.

Боюсь, что такое представление ленты у человека, ее не видевшего (а это, как уже говорилось, участь подавляющего большинства наших читателей), может создать ложное впечатление. Может показаться, что Л. Саакянц — поклонница вошедшего в моду в последние годы сатирического стиля, доходящего во многих случаях до фельетонной хлесткости.

Фельетонных деталей в повествовании о рае немного: разве что нелепая скульптура, напоминающая бессмертную «девушку с веслом», стоящая в парке. Все остальное сделано серьезно и глубоко, не с целью назвать и обозначить, а с намерением осмыслить и понять. Работая в технике объемной мультипликации, создатели ленты получают определенное преимущество — по сравнению с рисующими коллегами — в материальной конкретности изображаемого. Их герой, оказавшийся в раю, сразу же обнаруживает себя окруженным множеством предметов, живущих в трехмерном пространстве: традиционные кучевые облака, обретающие способность быть удобным ложем для обитателей небес, письменные столы и другие атрибуты канцелярского быта, ангелочки с кудряшками и крылышками.

В череде образов, сменяющих друг друга столь быстро, что зритель едва успевает зафиксировать их в своем сознании, постоянно соседствуют фантастические с реальными. В этом заключен творческий принцип авторов картины. Он находит дальнейшее развитие в снятом Л. Саакянц годом позже трехчастевом фильме «Толкование снов». И снова — средневековая народная поэзия. Снова — религиозный материал. Снова — герой, воплощающий лирическое начало произведения. Снова — сложная канва с трудом поддающихся расшифровке пластических ассоциаций.

В новой работе режиссера, пожалуй, фантастическое начало стало превалировать над реальным. Этому, впрочем, есть объяснения: ведь «материя» сна чаще всего далека от привычных форм реальности. Признаться, экранное толкование снов иногда, в свою очередь, нуждается в толковании проносящихся перед глазами зрителей образов. Каркасом, позволяющим понять главную мысль картины, является чередование трех снов, положенных в основу сюжета. Во время первого сна некий человек увидел, как с неба падали, словно дождь, лисицы. «И все люди,— делает вывод средневековый автор,— стали хитрыми и коварными, как лисы». Второй сон: с неба, подобно дождю, падали зайцы. «И стали люди робкими и трусливыми, словно зайцы». И, наконец, третий сон:

с неба падали волки. «И стали люди злыми и жестокими, словно волки».

Горестная эволюция людских пороков развернута в картинах некоего города, пустынного и холодного, страшного тем, что происходит в подвалах его домов и на его площадях. Л. Саакянц находит выразительный символ жестокости и власти — монумент, установленный в центре города. Вознесенная на постамент цементная кисть руки становится одновременно свидетельством отчуждения происходящего от ставшего еще более беззащитным человека и — когда пальцы вдруг оживают и начинают двигаться — того ужаса, который преследует его на каждом шагу.

И снова, как и в предыдущей работе, режиссер не ограничивается представлением человека-куклы, который живет в окружении немногих предметов (объемные муляжи), подобно актеру на современной театральной сцене. Авторы фильма (тут режиссеру во многом помогают художник А. Казарян и оператор А. Киракосян) создают целостный мир — в той мере, в какой может быть целостным мир сновидений,— где все предметы не только выразительны сами по себе, но и живут в органичном единстве друг с другом.

Отступление второе, затрагивающее некоторые серьезные эстетические проблемы современного мультипликационного кино.

Каждый период развития киноискусства (как, впрочем, и любой другой разновидности художественного творчества) отмечен стремлением художника сделать шаг вперед в эволюции языка. Вспомним историю этих открытий, начиная с Мельеса и Гриффита и кончая Росселлини и Годаром. О любом из режиссеров игрового кино, сделавших смелый шаг вперед, об их поворотных произведениях написаны десятки и сотни работ в мировом киноведении. Трудно, конечно, свести поиски выдающихся мастеров, не похожих друг на друга, к какой-то одной элементарной формуле. И все же, мне думается, есть общая, генеральная тенденция развития, в которую, при всех возможных оговорках, вписываются многочисленные изменения языка кино за почти вековую его историю. Я бы назвал ее движением в сторону аутентичности киноизображения изображаемому.

Говоря иными словами, игровое кино шаг за шагом двигалось в сторону адекватного воссоздания реальной действительности. Овладевая присущей разве что могучей литературе классиков XIX века свободой и широтой повествования, игровое кино сделало прорыв к реальности внутреннего мира человека. Сегодняшняя гармония киноязыка состоит, на мой взгляд, в том, что ему подвластны как внешние обстоятельства человеческого существования, так и психология, мотивы поведения, поступков человека.

На фоне эволюции фотографически достоверного языка игрового кино история развития рисованного и кукольного фильма выглядит алогичной. В самом деле, первые десятилетия вроде бы свидетельствовали о движении в ту же сторону. Фильмы Диснея и его бесчисленных подражателей демонстрировали способность рассказа с помощью условных персонажей-зверушек вполне реалистического сюжета. Его реальность была столь велика, что какой-то момент (это было время расцвета административно-командного натурализма в нашем кино в первое послевоенное десятилетие) с помощью диснеевского киноязыка можно было рисовать легко узнаваемые черты популярных актеров.

Второе десятилетие после войны дало неожиданный и резкий поворот в другую, ранее недоступную сферу. Рисованный фильм (кукольный в значительно меньшей степени) обрел вдруг неожиданную свободу в воплощении абстрактных понятий, обобщенных, символических образов. Не стану описывать тех качеств, которые стали возможными в анимационном кино: зритель, хоть немного знакомый с югославской или польской мультипликацией, с поисками наших мастеров 60-х годов,— прекрасно поймет, о чем речь.

Факт остается фактом: мультипликация последних десятилетий посягнула на то, что с громадным трудом — и то далеко не всегда — давалось лишь самым талантливым «игровикам». Причем если у последних такой непосредственный прорыв в мир метафорики воспринимался как что-то исключительное, условное, противоречащее фотографической природе кинематографа,— то представители анимационного кино преодолели барьер, отделяющий их от символики с удивительной легкостью.

При этом обнаружилась одна любопытная закономерность. Не только усложненный, насыщенно метафорический изобразительный стиль рисованного фильма позволял кинематографистам выразить обобщенно-символическое содержание. Не реже (а, может быть, даже — и чаще!) художественная цель достигалась простыми до прозрачности изобразительными средствами. Фактически внутри традиционной стилистики рисованного фильма средствами драматургии, ассо-

циативного монтажа, звукового решения обреталось непривычное доселе эстетическое воплощение авторского замысла.

Александр Андроникян на десять лет моложе двух других армянских режиссеров, о которых идет речь в этой статье. Те фильмы, что дали мне повод говорить о его творческой индивидуальности, сняты им в пору, когда ему не было еще и тридцати. Возраст, кстати сказать, чувствуется в первом по времени фильме «...И каждый вечер», посвященном миру цирка. Вспомните неистребимую в детстве любовь к этому виду искусства. Несбывшуюся мечту побывать за кулисами, увидеть кухню тех чудес, которые завораживают на арене.

Фильм А. Андроникяна каждым кадром своим свидетельствует: его автор не забыл свежесть и волнующую таинственность детского — доверчивого и одновременно вопрошающего — отношения к миру цирка. Бóльшая часть повествования, происходящего за кулисами, привлекает любовной подробностью рассказа о жизни артистов. Ну, скажем, детям в цирке кажется, что выступающие на арене сменяют друг друга по зычному зову шпрехшталмейстера. И все же где-то в глубине души остается невыясненным вопрос: как же узнают артисты с точностью до секунды о времени своего выхода? Видимо, этим же вопросом с детства мучился режиссер: недаром он вставил в фильм сигнальную лампочку, которая вызывает на арену клоуна когда наступает его время.

Запоминающихся деталей, подобных лампочке, немало в десятиминутной ленте. Однако при всем их разнообразии и изобретательной подаче они являются лишь «производственным фоном» по отношению к рассказанной истории. А она, в отличие от «фоновых» подробностей, не укладывается в рамки бытового правдоподобия.

Внешняя канва событий достаточно проста. Во время выхода клоуна на арену он пускает в зрительный зал некий «веселящий» газ, от которого аудитория смеется, с восторгом принимая незатейливые номера. Войдя во вкус, клоун все увеличивает дозы: теперь газ подается по толстой трубе. В конце концов колба, в которой варится чудо-жидкость, пустеет, газ кончается. Публика в растерянности. Однако в финале клоун смешит людей старым способом, без всякого газа, и все смеются, как и прежде.

Увиденная на экране история вполне укладывается в два, как минимум, толкования. Во-первых, я вижу в ней очень актуальную притчу о современном искусстве, которое не устает все больше усиливать атаку на публику, используя разнообразные средства, форсирующие «сверх-успех». Во-вторых, не менее актуальную историю о скромном художнике, «кустаре-одиночке», рукотворное искусство которого существует сегодня в том же обличье, что и много веков назад.

Я увидел в картине А. Андроникяна призыв воспринимать в искусстве простые, безыскусные, вечные ценности, слышать голос художника, не искаженный никакими внешними украшениями. Признаться, подобную трактовку подвергает некоторому сомнению сам режиссер, вводя в свое произведение многозначную метафорику.

В следующей, снятой спустя год, ленте «Крыса» режиссер делает еще один шаг в сторону многозначности и символики. Бытовая основа сюжета — поселившиеся в многоэтажном современном доме крысы, которые день и ночь грызут все что ни попадя — не может служить ключом для расшифровки смысла произведения.

Для того чтобы понять метафору фильма, необходимо осмыслить и сюжет, происходящий на экране телевизора, стоящего в квартире героя — маленького человека, теряющего покой от постоянного скрежета грызунов. В течение всего времени телевизор фактически единственный предмет в доме, который живет полнокровной жизнью: хозяин уже лишился мебели, рухнувшей под натиском крыс, еды в холодильнике (и туда добрались вездесущие грызуны), только экран продолжает передавать актуальную информацию.

Разгадкой художественной гиперболы, которая положена в основу ленты, служит содержание телепередач. Оно не случайно, как это нередко бывает в фильмах, изображающих повседневный быт. По телевизору разговор идет об одном и том же: наращивание в мире разного рода вооружений. Телевизор, как и вся обстановка в квартире, нарисован лаконичными и выразительными штрихами в стиле политической карикатуры (художники А. Петросян и Г. Худавердян). Забавный телекомментатор на экране, что-то щебеча (дана ускоренная нечленораздельная фонограмма, которая как нельзя лучше передает бессмысленность телетекстов), вытаскивает из-под стола то огнемет, то автомат, а то и танк.

Крещендо вооружения на телеэкране долгое время идет параллельно нарастанию разрушений в квартире и доме. Но в какой-то момент на экране — на фоне национальных флагов — возникают политические деятели высокого ранга, они пожимают друг другу руки, договорившись о разоружении. Крысы,

однако, продолжают свою разрушительную работу, и как раз в этот радостный момент многоэтажное здание рушится. Гибнет все, только чудом уцелевший телевизор продолжает на обломках дома свои передачи.

Итак, крысы, которые потихоньку разрушают наш дом. На их грызущий скрежет мы сначала не обращаем внимания. Затем он становится все громче, а ущерб, приносимый неутомимыми грызунами, все очевиднее. Но и тут мы, рассчитывая на авось, не принимаем энергичных мер. Итог оказывается плачевным. Проблемы международные находят решение именно потому, что для этого прикладываются усилия. Ожидания же, что наши домашние проблемы решатся сами собой, не сбываются.

Мысль, заложенная в фильме, оказывается на редкость емкой. Сегодня ведь не секрет, что перестройка, которая идет вот уже шесть лет, принесла ощутимые плоды именно на международной арене. Наши «домашние» проблемы, увы, не решаются. Вы спросите меня: как мог молодой режиссер в фильме, снятом в 1988 году, предвидеть наши оценки, сложившиеся в такой форме лишь к концу 1990-го? Я бы мог апеллировать к интуиции художника, говорить, что его рукой водило провиденье,— но не стану этого делать. Напомню лишь о тех событиях, которыми для жителей республики начинался 1988 год. Это был год Сумгаита, когда рухнули представления о «нерушимой дружбе народов СССР». Стало ясно, что наш отечественный дом разъедает ржа межнациональных конфликтов. Стало ясно также, что многие обитатели нашего многоэтажного (многонационального) дома предпочитают бездействовать в этой ситуации, полагая, что все «само пройдет». Стало, наконец, ясно, что наш дом-Союз может рухнуть...

Отступление третье — о непростых и нелегких отношениях современной мультипликации с нынешним зрителем.

Признаюсь сразу: ту программу армянских анимационных лент, о которой здесь идет речь, я смотрел дважды. Читал о них все доступные материалы — буклет Первого всесоюзного анимационного фестиваля, газету фестиваля «Крок». Во время просмотра делал подробные заметки. Я говорю обо всем этом, чтобы стало ясным: у меня были немалые преимущества перед обычным зрителем, увидевшим ленты в кинотеатре. И, несмотря на них, я попросил второй просмотр. И в третий раз — не отказался бы.

Иначе говоря, сегодняшние мультипликационные картины стали весьма непростыми для восприятия. А ведь еще не так давно они были синонимом искусства, понятного детям дошкольного возраста. Мало того, дети были основными зрителями мультяшек. Им рассказывали в красочных, оживших на экране картинках незамысловатые истории. Оговорюсь сразу: и сегодня их продолжают рассказывать. Однако, наряду с ними, в последние десятилетия появились и получили широкое распространение мультфильмы для взрослых. Именно здесь и происходят основные художественные открытия, ибо здесь работают наиболее одаренные, ищущие кинематографисты.

Поначалу «взрослая» мультипликация жила и развивалась фактически в тех же традиционных «детских» жанрах, однако меняла в них акценты. Нередко можно было видеть фильм-сказку, в которой дети понимали ее буквальное содержание, а взрослые обнаруживали дополнительный, глубинный смысл. Потом широкое распространение получил жанр притчи, в котором конкретика переплеталась с символикой. Еще позже появились насыщенные обобщенно-философским смыслом произведения, где сознание зрителя-«соавтора», проникая вглубь, открывало слой за слоем все новые и новые значения.

Для меня процессы, происходящие в мультипликации последних десятилетий, означают ее приобщение к высокому искусству, признаком которого является неисчерпаемость заключенного в них смысла. Думаю, не открою никаких америк, сказав, что при очередном просмотре уже давно и хорошо знакомых лент Ф. Хитрука, А. Хржановского, Ю. Норштейна я каждый раз обнаруживаю в них что-то новое, мне доселе неизвестное.

Сегодня в развитии этой разновидности анимационного кино невооруженным глазом видно объективное противоречие. Процесс творческой эволюции ведет к все более сложным, а подчас даже зашифрованным художественным структурам мультфильмов. Вместе с тем характер «потребления» мультипликации становится все более случайным и необязательным. За исключением лент для самых маленьких, имеющих специальные кинотеатры мультфильмов в некоторых больших городах, произведения этого вида кинематографа не имеют проката. Единственное их пристанище — телевизионный экран. А телепросмотр, как мы знаем, несовместим с углубленным и внимательным «чтением» кинофильма.

Роберт Саакянц, хотя ему только что исполнилось сорок, уже давно считается признанным лидером армянской мультиплика-

ции. Тому есть немало причин. Он — превосходный профессионал, к тому же «многоборец»: сценарист, режиссер, художник-мультипликатор. Кроме того, в отличие от большинства своих коллег, умеющих снимать фильмы, но не всегда готовых порассуждать на кинематографические темы, сформулировать свои эстетические цели,— Саакянц имеет последовательную художественную программу, которую воплощает в своих фильмах, в лентах работающих под его знаменами коллег. Фактически можно было бы проследить основные тенденции развития армянского мультфильма на анализе того, что делает этот режиссер-лидер: другие, при всей самостоятельности художественного почерка, в самом главном, в концептуальных вопросах, следуют в значительной степени по пути, проложенному в искусстве Саакянцем.

Он дебютировал в режиссуре мультфильма, когда ему было всего двадцать два года. И, в отличие от других, не делал пауз в работе. За это время снял около двадцати лент, некоторые из них имели успех в стране и за ее пределами. Как человек ищущий и вечно не удовлетворенный достигнутым не цеплялся за однажды найденное, шел вперед. И в выборе тематического материала, и в эстетических предпочтениях.

В последнее время его увлекают возможности метафорического мультфильма — того, самого, которым «горят» и его товарищи по профессии. Три ленты, снятые в течение двух лет,— «Урок», «Ветер» и «Кнопка» — близки друг другу и по направлению творческих поисков, и по стилистике. Вместе с тем каждая из них решает конкретную, несхожую с другими художественную задачу, каждая свидетельствует о последовательности и принципиальности движения режиссера в избранном им творческом направлении.

«Урок» — первый по времени из трех фильмов, о которых здесь пойдет речь. Хотя мог бы быть и последним — настолько серьезен и глубок он по захвату проблем, целостен, изыскан по изобразительному решению. В этой работе Саакянц выступает одновременно сценаристом, режиссером и художником (в последней роли — вместе с уже знакомой нам Л. Саакянц). Так что это в полной мере авторское произведение.

Смелость Саакянца может оценить каждый, кто хоть немного знаком с историей нашего мультфильма последнего времени. Дело в том, что он дерзнул прикоснуться к материалу, который не раз становился предметом анимации, и разработал его в жанре, столь же распространенном, если не сказать — популярном. Материал этот — космос, а жанр — фантастика.

Автор «Урока», в отличие от большинства своих предшественников, трактующих космические приключения как торжество человека во вселенной,— смотрит на будущее межпланетной цивилизации с позиций экологических. И смотрит пессимистически.

Впрочем, начинает фильм Саакянц вполне в духе ковбойско-космических лент своих предшественников. Космонавты, обитатели одной из станций на орбите, решают прокатиться на какую-то из ближайших планет для того, чтобы... поохотиться. Вооруженные лазерным оружием, экипированные для лихих и веселых приключений, они отправляются в путь.

Вторжение человека с оружием в природу оказывается трагическим. Новизна трактовки этого ставшего уже привычным сегодня тезиса на экране состоит в том, как именно воплощена эта трагедия. Будучи художником, Саакянц находит выразительное пластическое решение происходящего. Обитатели той планеты, на которую космонавты совершают охотничий набег, пораженные лазерным оружием, не гибнут в привычном нам смысле. Они преображаются, с ними происходят мутации, меняющие их природу. То черепаха обретает длинный хвост и становится похожей на кенгуру. То черепаха-кенгуру вдруг обрастает чешуей и превращается в уродливого крокодила.

Но самое страшное происходит тогда, когда от очереди из лазерного автомата любое существо дробится на множество подобных ему, но гораздо меньшего размера. А затем, через серию превращений, жертвой мутаций оказывается и тот, кто стрелял. Саакянц поражает зрителя смелостью и неожиданностью пластических переходов от одного предмета или существа к другому. И в движении изобразительных форм растет и развивается мысль художника, искренне озабоченного судьбой цивилизации.

«Ветер» сделан Саакянцем сразу же вслед за «Уроком» и, кажется, рожден тем же порывом, который был заключен в предыдущей ленте. Многое роднит эти две картины. Свободная, размашистая изобразительная манера с множеством смелых отступлений от темы, с демонстрацией щедрой сюжетной и пластической фантазии автора. Масштабная, выходящая далеко за пределы не только республики, но и страны, общечеловеческая тема. Жесткая, бескомпромиссная позиция художника-гражданина. Бесстрашие в обличении военно-промышленного комплекса, в котором попрание гуманистических идеалов

становится платой за научно-технический прогресс.

Сюжетом фильма становится фантастическая (очень хочется надеяться, что именно фантастическая!) картина ядерной войны. Она показана с позиций обитателей подземной военной базы, куда идущая наверху бойня доходит невидимой глазу, но от этого еще более страшной опасностью — радиацией. Поэтому Саакянц, трактуя этот материал в форме рисунка, был обречен на поиски в мире фантазии. На сей раз он снова, как и в «Уроке», показывает ужасы радиации во время ядерной войны в уродливых формах мутации всего живого.

Правда, по чисто пластическим достоинствам, по неожиданности и изобретательности мутации в «Ветре» уступают, пожалуй, тому, что мы видели в предыдущей работе аниматора. Но мутации в этом фильме, в отличие от первого, не несут основной смысловой нагрузки. Они лишь одно из побочных следствий происходящего. Самое впечатляющее в «Ветре» — подробное и сатирически меткое изображение милитаристской машины, в которой человек выступает жалким придатком к бездушной и смертоносной технике.

Саакянц в основных компонентах сюжета, и прежде всего в персонажах, в самой военной форме не дает какой-то строгой определенности. Зритель может считать, что тут изображена, как и во многих мультфильмах на эту тему, «их» вершина. Однако во второстепенных деталях — в указателях, объявлениях, прочих атрибутах — наряду с английским языком присутствует и русский, и армянский. У художника хватает смелости отнести сарказм и на счет своей страны. От этого лента перестает быть только виртуозным изобразительным изложением темы, становясь принципиальным гражданским высказыванием.

И, наконец, третья из саакянцовских лент — «Кнопка». Ее изобразительная тема родилась, на мой взгляд, из одного эпизода «Ветра». Там на пульте подземной базы вдруг заела красная кнопка, и пуск ракет в сторону противника стал беспорядочным. Режиссер намеренно снижает драматизм этого эпизода, объясняя его совершенно в советском духе. Оказывается, нужно, чтобы пришел обычный слесарюга, открутил два шурупа — и все встало на свои места.

В новом фильме ситуация с взбесившейся кнопкой находит дальнейшее развитие. Дело происходит в мирной, повседневной жизни. Всё — как у всех. Есть, правда, одна особенность в жизни героя: любое его прикосновение к любой кнопке влечет за собой оглушительный взрыв. Начинается — утром, когда нужно нажать кнопку прозвеневшего будильника. А дальше — свет в уборной, вызов лифта, чтобы пойти на работу. И так — целый день. Даже вечером, когда в постели он прикасается к соску женской груди,— все вокруг рушится. Кончается тем, что герой фильма стоит на случайно уцелевшей бетонной балке — единственном, что осталось от дома,— и ждет, чтобы его сняли оттуда.

В некоторых деталях фона угадываются события современной Армении — от спитакского землетрясения до Комитета особого управления в НКАО. От этого эксцентричный, фантастический сюжет обретает зловещие очертания реальной жизни. А неуклюжий герой в старомодной шляпе с загнутыми вверх полями становится символом власти, которая своим вмешательством во все вокруг приносит лишь разрушение и смерть.

«Кнопка», по сравнению с предыдущими двумя работами Саакянца, сделана менее изысканно в изобразительном отношении. Автор, одержимый публицистическими целями, меньше заботился о красоте рисунка. Но, может быть, в этом была своя логика: нельзя говорить об уродстве жизни, выбирая красивые выражения.

●

Семь фильмов трех режиссеров, наверное, не могут дать исчерпывающего представления о всей мультипликации Армении. И все же, полагаю, их принципиальная близость друг к другу ощущается даже в предпринятом здесь беглом анализе.

Я не стану повторять, подводя итоги, что́ в этих фильмах есть. Думаю, внимательный читатель и без того понял это. Скажу лучше, чего в них нет — из того, что мы привыкли видеть в анимационных лентах.

Нет назойливого подчеркивания национальной изобразительной стихии. Эдакого ожившего на экране Сарьяна. Или средневековых миниатюр, хранящихся в собрании Матенадарана.

Нет сюсюканья и вдалбливания в головы зрителей элементарных, как дважды два, понятий.

Нет желания найти «фирменный знак» армянской мультипликации, чтобы догадливый зритель, увидев несколько кадров, поднял бровь: ах, это кто-то из мастеров знаменитой ереванской школы анимации.

Нет удовлетворения сделанным и готовности замедлить шаг.

Александр Кабаков

Сочинитель

Осень — зима
1

По сути дела все было предсказуемо.

Банальнейшая из истин — что имело начало, имеет и конец — есть самое неприятное правило, по которому до нас жили, мы мучаемся, и после нас, покуда не изведутся люди, будут они страдать, терзаться и друг друга терзать. Осознавшие свою временность и сразу ставшие навеки несчастными существа...

Проходят годы — а иногда бывает достаточно и месяцев,— и казавшееся единственным, наконец и навсегда достигнутым, бесконечно прекрасным и необходимым становится столь же скучным, докучливым, доставляющим счастья не больше, чем утренняя овсянка. И все начинается сызнова — неосознанный поиск, бесконечно подворачивающиеся случаи, романтические ситуации... В сумерках валит снег, невнятно бормочет мотор, наезжает, стелется дорога, в машине тепло, ехать еще долго. И ты говоришь: «Представляете... если бы в конце пути нас ждал дом в снегу, камин, немножко выпить, посидеть у огня... и уж не расставаться... и знать, что еще будет утро, и дорога назад, и снова куда-нибудь ехать, лететь, и так вечно...» И теплая, час назад еще совершенно чужая и потому сейчас необыкновенно близкая, необходимая, почти родная рука трогательно ложится на твое колено, и ее тепло чувствуется сквозь ткань, и спутники делают вид, что ничего не видят. Через месяц — да, всего через месяц, трудно представить, как все меняется за один только месяц — жизнь уже несется вскачь, в сердце возникает томящая боль, даже приходится пить валокордин, глаза то и дело постыдным образом оказываются на мокром месте, и счастье, снова вполне незамутненное, новорожденное счастье наполняет день с самого утра, и в какой-то трезвый миг говоришь себе — да успокойся же, очнись, это просто ощущение начала, это новизна, это острота, если уж быть до конца честным, и ничего больше, очнись же, старый придурок, или мало учен, мало мучил и сам мучился?

Поздно. Счастье уже при тебе. Как говорили в детстве, меняясь марками, монетами, перышками, ножами, патронами: «тронутое считается купленным». И за счастье, пока едва тронутое, лишь краешком сердца, предстоит платить, и ты хорошо знаешь, чем.

Жизнь раздваивается, и уже очень скоро шизофреническая ревность становится как бы телом счастья, а душа счастья, то есть горячая поглощающая сладость, блаженное окончание мук — это все оказывается, как и всякая душа, скрыто глубоко и трудно досягаемо. Неразрешимость, бесперспективность, жажда и необходимость новой стабильности и ее очевидная невозможность становятся навязчивой идеей. С бессмысленной настойчивостью сумасшедшего изобретателя ты ищешь решения, веря в его существование просто потому, что ведь иначе тебе будет очень плохо, а за что? Представить и тот, и другой разрыв становится все более невозможно, жизнь прорастает в обе стороны, как дурной ноготь, и продолжает расти, причиняя страшную боль. И обрезать нельзя — вросло, и не обрезать нельзя — продолжает расти, раздирая живое... Водевильное слово — адюльтер.

Она плакала, и всё становилось более и более непоправимо, потому что она уже охрипла, а вечером должна быть важнейшая передача, она готовилась к ней чуть ли не полгода, теперь она будет опухшая, и может пропасть голос, потому что несмыкание связок — это возможно в любую минуту, все ходят под Богом, любой певец, актер это знает и предпочитает не задумываться, как о смерти, потому что несмыкание — это конец почти всегда... Она плакала

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино». 1991, № 7.

горько, и он ничего не мог сделать, потому что нужно было остановить слезы, это главное, объясниться можно потом, и он просил прощения, ради Бога, ну, перестань, ну, милая, солнышко, ну, перестань же, зачем ты мучаешь себя, все это выдумка на пустом месте, ты себя просто заводишь, ну, я тебя прошу, нет же никакой серьезной причины, я тебя люблю, я тебя очень люблю, перестань, перестань же...

Она все плакала. Ты ведешь себя, будто меня не существует, будто меня можно в любой момент включить, завести ключиком, а потом выключить, и меня нет, все в порядке, а я так не умею, ты, видно, думал, что можно найти такую, которая сумасшедшая только в постели, а как оделась, так и рассудительность, так и спокойствие, да? А я вообще сумасшедшая, и лучше брось, оставь меня! Милый, оставь меня...

Слезы были, как сама любовь — чем дольше, тем невозможнее прервать, тем отчаяннее и безнадежней, уже нельзя было поверить, что может не кончиться полным разрывом. Но не мог поверить и в разрыв, потому что чем дольше длилось, тем разрыв был непредставимее, слишком много уже было вложено, разрыв становился все больше подобен смерти, прекращению жизни...

А выхода не было никакого, потому что причинить острую боль там, где и без того уже безусловно виновен, преступен, вообще невообразимо. В конце концов, казалось бы, там-то уже пусто и потому можно все — но выходило наоборот: ничего нельзя. Недовольный взгляд, недомогание, *несчастье* чувствовалось как смертная вина, истинный грех. Здесь был не долг, здесь была кровная связь, родство. Хотелось освободиться, но освободиться от Ольги было так же нереально, невыполнимо, как освободиться от своего тела. Тоже неплохо бы, да как?

Ты со своей Оленькой против меня, проплакала она, и он понял, что это просто истерика, она никогда не говорила об Ольге так зло. Ее уже трясло. Вы оба идете на меня войной, вы защищаетесь от меня, Боже, ты от меня защищаешься, что же ты говорил, разве это та любовь, о которой ты говорил? Ты ее жалеешь, а меня любишь? Нет, ты с нею заодно, а от меня вы защищаетесь, Боже, я не могу так!.

Это несправедливо, я же просто хочу избежать катастрофы, ты ведь тоже не можешь бросить его, Андрей этого не заслужил, ты ему обязана, ты сама говорила о долге перед ним, и дочка, ты же сама говорила, вот и я тоже... Ее нельзя, понимаешь, нельзя оставить, понимаешь?!

Я... да я разве прошу ее оставить?! Что ты говоришь?! Как тебе не стыдно мучить меня? Разве я когда-нибудь покушалась на твою семью? Я знаю свое место — распутная бабенка,— но зачем еще ты его мне указываешь, зачем?!

Ничего не получалось. Она бросала трубку, он хватал такси, мчался встречать после передачи. И все снова было прекрасно, глаза сияли, люблю, люблю, ничего не хочу, только не бросай меня, но уже через полчаса все заводилось сначала, обвинения, обиды, счеты... Все портилось на глазах...

В октябре начинались съемки, уж были паспорта и визы. В конце октября должна была уехать и она: на месячную стажировку в Японию. К этому времени у нее уже был прекрасный английский — независимо ни от каких переживаний, она делала все, за что ни бралась, старательно, результата добивалась блестящего и быстро. Услышала от него новое слово и повторяла несколько раз в постели: «Я перфекционистка».

Постели, собственно, не было. Только раз удалось все в той же мастерской, и этот раз был испорчен: пришел хозяин, позвонил. Лихорадочно шепчась, одевались, хозяин, будто смущенный, но, кажется, чем-то и довольный, ждал у подъезда, когда вышли, деликатно отвернулся. Она, вся в красных пятнах, неловко поправляя поднятый воротник, стояла за углом, пока он отдавал ключ. В такси ехали почти молча, поцеловались на прощанье быстро и сухо, он будто в бумагу ткнулся губами. Потом долго, ласково прощались по телефону, и еще из аэропорта он звонил и клал трубку — все время подходили то дочь, то свекровь. Ольга ждала у тележки с чемоданами, безразлично спросила: «Ну, что, на студии не отвечают?» Он просто промолчал.

Вот и все, думал он, пока старательные стюардессы возили столики на колесах и раскладывали подносы с убогим по международным, но шикарным по отечественным меркам завтраком. Вот и конец, думал он, расплачиваясь из тоненькой пачки долларов за пластиковую фляжку виски и сворачивая с нее крышку. Конец жизни, это неизбежно, но тяжко, хорошо только, что его можно так скрасить, думал он, прислушиваясь к первому горячему глотку и закрывая глаза, это вроде самоубийства в ванне, уют горячей воды, и надо закрыть глаза, чтобы не видеть, как она окрашивается темно-розовым, как толчками выбивается под ее поверхностью кровь из вены. Наступает жизнь после смерти, «Ил-62» неплохое средство для форсирования реки Стикс, и там потом еще будут прекрасные картинки парадиза.

Посмотрим, что они там наснимают, думал он, как они там устроят натуру для моих ребят. Интересно, какой получится у этого американца Сергей и кого они нашли для Олейника, и для Юры...

Мы будем там играть, думал он, и постановочная группа будет мучиться с эффектами, и всем будет казаться, что это уже почти настоящее... А ребята будут париться в Заволжье, и редкий снег будет змеиться по замерзшим колеям, и ночью тепло будет кончаться в метре от батареи, а в темной казарме будет стоять ледяное удушье.

Среднее Поволжье. Ноябрь

Брызги жидкой глины, выбитые «уралами» из глубокой колеи, застыли и торчали сквозь редкий, непрестанно сдуваемый снег острыми иглами.

Шли по обочине. Сзади приближался, нагонял истеричный, сбивающийся на визг рык мотора. Виляя и дергаясь, чтобы не ввалиться в непроходимо-глубокую, по мосты, колею, подъехал «Газ-66». По низким металлическим бортам хлопал плохо закрепленный, в засохших потеках грязи брезент, откидывающаяся кабина дергалась и дребезжала. За рулем сидел солдат в затертой до белизны синей куртке с меховым воротником и по-дембельски сдвинутой на брови маленькой ушанке из свалявшейся до войлочной плотности искусственной серой цигейки. Рядом с шофером сидел Барышев — как всегда, словно картинка из альбома форм, на этот раз почему-то в парадной светло-серой шинели, в фуражке с витым золотым шнуром и «капустой» вокруг кокарды. Щеки его матово светились ровным, чуть коричневатым румянцем, ясные, до каждой реснички промытые глаза смотрели весело и спокойно. Ему можно было дать лет двадцать пять, подполковничьи погоны выглядели маскарадом.

— Бойцы,— приоткрыв дверь, он слегка склонился с высоты. Почти на уровне их глаз оказался сияющий сапог с ровным, высоким голенищем, острым носом — в столичном еще округе, видать, в академии полученный, парадный, для ежегодных прогулок мимо гранитного морга.— Здравствуйте, товарищи солдаты... Куда двигаемся? Кто старший?

Если бы про старшего спросил другой, можно было бы принять за нормальную шутку, но Барышев не шутил никогда — органически был не способен. Сергей молча отвернулся, ткнул сапогом глиняную колючку, еще раз ее поддел — обломанную... Юра застыл неподвижно, по привычно вернувшемуся солдатскому правилу: как только нет нужды двигаться — расслабиться и застыть. Руки он держал в кармане бушлата, воротник поднял, тесемки от опущенных наушников чудовищно мятой солдатской шапки болтались вдоль нечисто — только под утреннюю поверку — выбритых щек.

— Олейник, я спрашиваю, кто старший? — Барышев не повысил голоса, продолжал смотреть спокойно, все больше становясь похожим на человека с плаката по ношению формы.— Вопрос непонятен?

— Старший не назначен, товарищ подполковник,— негромко сказал Олейник. Он стоял ровно, так что можно было бы при желании считать это строевой стойкой, но он стоял ровно всегда.— Группа направляется на третью площадку для занятий. Докладывает капитан Олейник.

— На вас знаки различия рядового,— Барышев чуть откашлялся.— Вам звание не возвращено, Олейник...

— Так точно. Виноват.— Он приложил ладонь к ушанке.— Разрешите идти?

Сергей сбил сапогом вторую глиняшку, она полетела вдоль дороги, распалась на мелкие комки. Юра стоял, глядя в землю.

— Садитесь, я тоже еду на тройку,— Барышев чуть двинул головой назад-вбок, показывая на кузов.— Сегодня у вас занятия со мной, я не хочу вас ждать.

— Сука,— сказал Сергей. В кузове было пыльно, ледяной брезент все хлопал, их бросало на каждой выбоине.— Какая ж сука! В Кандагаре он бы покрасовался...

— Брось, охота тебе...— Юра и здесь старался не двигаться и даже не держался, руки из карманов не вынул, сел сразу на пол у кабины, чтобы швыряло меньше, и при толчках только голову втягивал.— Не реагируй. Все ж ведь ясно, чего дергаться? Будешь дергаться — не выживешь...

— Учитель.. Мне раввин не нужен, понял?! — Сергей было заорал, но Юра поднял глаза, глянул, и Сергей осекся, полез за сигаретой, долго прикуривал от дергающейся спички.— Ну, прости, сорвалось... Ты ж знаешь, я не по этому делу... Юр!..

— Не собачьтесь, мужики,— Олейник тоже сидел на полу у кабины, ноги подтянув к груди, упираясь каблуками в пол, сигарету держал в едва шевелящихся губах, не вынимая, а

ладони спрятал, обхватив себя под мышки.— Барышев впервые будет сам занятия вести, поняли? Соберитесь, это если еще и не зачет, то что-то серьезное. Я его знаю, я вам рассказывал — у нас более профессионального килера не было, ясно? Надо собраться...

Машину швыряло, железный кузов гремел, носилась под брезентом морозная пыль... И нельзя было представить никакого другого мира — кроме этой серой степи в лишаях снега, серого неба в лишаях облаков, метровой глубины колеи, мути поверх всего — и холода, холода, холода... Такого же постоянного, как грязь.

Сергей приподнял край брезента, бросил окурок, плюнул:

— Родина, мать бы ее в гроб!

И прикрыл глаза.

2

Выносить группу уже было просто невозможно. Он неделю терпел, на площадку являлся точно вовремя, то есть раньше всех, стоял без всякого дела в сторонке, разглядывая зевак, которые разглядывали русских, снимающих свое кино с натугой и без улыбок. Но как бы он ни был — ему казалось — тих и незаметен, а кто-нибудь обязательно подходил, заводил полный убогого яду разговор. Чаще всего это была хорошенькая, но низкорослая и расплывшаяся, будто осевшее дрожжевое тесто, дама — редакторша Леночка. Говорили, что муж этой пятидесятилетней Леночки был огромное начальство где-то в науке, но это ее не утешало, она ненавидела всех, кто бывал за границей больше ее, и даже всех, кто оказался за границей сейчас вместе с нею, это казалось ей несправедливым. Впервые, говорила она, случилось такое: сценарист едет с группой, да не куда-нибудь в Крым, что тоже неплохо, а в Париж, с ума сойти! Причем с женой!! Так ведь она в счет моих постановочных, робко перебил он. Ну, конечно, согласилась она, вы ведь у нас теперь знаменитость, звезда, против вас никто слова не сказал, и я считаю, что это вполне справедливо, должен ведь и любой автор, даже начинающий, вы ведь, все-таки, извините, начинающий, что-нибудь получить... Поговорив так минут пятнадцать, она исчезала до вечера и появлялась только в гостинице на ночных планерках у Редько.

— Михаил Антонович,— заявила она в тот вечер в первой же паузе, когда Редько, наоравшись, на забаву французским горничным, тяжко глотал пиво,— а мы, например, сегодня беседовали,— тут она кивнула в сторону, приглашая в союзники,— и пришли с автором к выводу, что в три съемочных дня нам с этим эпизодом не уложиться. Это совершенно однозначно...

И она решительно закурила, сразу выпустив огромное количество дыма.

Хотелось умереть. Все-таки не выдержал, возразил: разве мы говорили об этом, Леночка? Я бы никогда не взялся судить, уложимся или нет. Я не специалист и вообще не очень представляю, что это такое — съемочный день, да меня это и не должно касаться, я здесь не для этого, я здесь...

И замолчал, потому что действительно было непонятно, для чего он здесь. И все молчали. Редько сделал вид, что ничего не заметил.

На следующий день услышал, как Леночка говорила на чудовищном английском с Бернаром, оператором — милейшим, абсолютно бессловесным и, судя по его предыдущеим фильмам, очень талантливым парнем. Леночка объясняла ему, что триллер не в традициях русской литературы, что серьезный писатель не гоняется за коммерческим успехом и не станет проводить время, отираясь в группе, экранизирующей его модную, но совершенно пустую вещь. Лишь бы за границу поехать... Зэй лост зе шэйм, ауэ райтерз, Бернар...

После этого на съемки ходить перестал, шатался по городу. Трещал пыльный гравий на Елисейских полях, солнце картинно садилось в Триумфальной арке, со стройки перед Лувром ехали грузовики, там росла стеклянная пирамида. Чтобы не пачкать улицы, грузовики выезжали по гигантским щеткам, положенным щетиной вверх — обметали от строительной пыли колеса...

Любимый маршрут был длинен, и никто из постепенно появляющихся французских знакомых не верил, что они несколько раз проходили его с Ольгой пешком. Шли, привычно переговариваясь — ну, почему этого, и этого, и этого у нас нет и быть не может? — и, как всегда, посмеиваясь над собой: именно за границей русские особенно счастливо предаются национальному мазохизму, и всё, от качества и, главное, наличия пива до чистоты в подъездах не радует нормального русского путешественника, а огорчает сравнением с отечественным безобразием. Мирный разговор переходил в мирное же молчание. Шли, наслаждаясь миром, взаимопониманием, во всяком случае — Ольга. Здесь, во Франции, ее жизнь выравнивалась, она ощу-

щала свое спокойное и уверенное существование, постоянно присутствовавшая в ее московском житье тень угрозы, неопределенность исчезали: он был все время на глазах, все время занят, а люди вокруг были чужие, и отношения его с ними не вызывали ревности.

И его тоже на какое-то время охватывал покой. Разглядывал прохожих, витрины, бесконечные ряды машин вдоль тротуаров, привычно запоминал детали и радовался узнаванию того, что было известно и памятно с давних платонических времен, с картинок в «Попьюлар мекэникс» и карикатур в «Крокодиле», с описаний в романах, публиковавшихся «Иностранкой». Рядом с «ягуаром» жался умилительно интеллигентный и хипповый «ситроен-дош», разрисованный вишнево-черной загогулиной... Немолодой твидовый джентльмен, на ходу откинув полу длинного пальто, совал в карман толстую газету... Деловая дамочка спешила куда-то на сильно кривых в коленях, тонких ногах, и сумка-портфель крокодиловой кожи колотилась на ее бедре, кости которого выпирали из-под классической юбки в клетку «пепито»...

Маршрут был просто гигантским: от вокзала Сен-Лазар, рядом с которым было главное место съемок, к Большим Магазинам, сделав небольшой крюк через улицу Будапешт, по одной стороне которой стояли черные проститутки, а по другой их сутенеры, и идти было неуютно; через пассажик между двумя зданиями Галери Лафайет, мимо маленького камерного оркестрика, всегда играющего рядом с распродажей спортивного трикотажа и одеял, мимо парня, изображающего под магнитофон, взгромоздясь на урну, оживший манекен; потом к Опере, к тяжелой, питерски мрачной колоннаде Мадлен; на Конкорд; по пыльным, лишенным тени аллеям Тюильри к Лувру; через его двор, сквозь узкий проходик в углу — на мост Академии; на улицу Сены — и, наконец, не чуя ног, сесть за стаканом пива в успевшем стать любимым кафе «Ля Палетт», одном из самых понтярских мест Левого Берега. Раскланяться с мгновенно впавшим в приятельство русским художником в бирюзовом пиджаке, розовой рубашке и сиреневом галстуке — все сочеталось, черт его дери, все! Вышел он из беглых с какого-то торгового советского корабля матросов, уже здесь начал рисовать — и за двадцать лет стал вполне парижским профессионалом жизни с художественным уклоном. Вместе с ним закурить, конечно, «житан»...

Ольга сидела рядом, наслаждаясь безопасностью, хорошей жизнью и пампльмусс джюсом. Воздух имел принципиально другой оттенок, чем в Москве. Здесь совершенно не было расплывчатого золотисто-сиреневого, четкий серо-синий определял все — окраску стен, неба, тротуара и интонацию речи.

Думать, что полностью прожил отпущенное, угомонился, впереди только работа — и влюбиться впервые, понять, что до этого не было ничего, совершенно ничего; что все женитьбы, связи, приключения были не до конца, не на полную катушку, не всерьез; что и не знал, насколько пошло может совпадать ежедневная реальность с литературой самого банального, самого сентиментального толка!.. Боже мой, думал он, это же нельзя было представить — что будешь действительно мучиться не где-нибудь, а сидя в парижском кафе! Что отношения перестанут быть игрой и станут жизнью — реальной не меньше, чем боли в подвздошье. Что иногда даже будешь не в состоянии наблюдать процесс — настолько погрузишься в его глубь, настолько будешь в потоке...

Не умею курить, не вынимая сигарету изо рта, объяснил он Ольге: слезы от дыма. Пойду позвоню в гостиницу, узнаю, не оставлял ли мне месседж Редько.

Он встал из-за столика, перешел маленькую площадь, вошел в будку с поворотной стеклянной дверью, сунул в щель телефонную карточку, закрыл шторку щели...

На экранчик высыпали нули и отдельно цифра 69 — столько франков оставалось на его телефонной карточке...

набрал код международной — 19...

на экранчик выползло 19...

Советский Союз — 7...

7 на экранчике....

Москва — 095...

095...

номер...

прорвался с первого раза, раздался внятный длинный гудок...

Ответил муж.

Господи, сказала Ольга, здесь можно просидеть остаток жизни! Идем, сказал он, пора спать.

Среднее Поволжье. Ноябрь

От холода, ветра, тоскливой пустоты было только желание сжаться, сесть на корточки, не двигаться, холод давил, как враждебный взгляд, заставлял искать незаметности.

Но они шли быстро и непрестанно. Это отличает опытного солдата, вора, заключенного — умение заставить себя действовать как бы отдельно от собственного состояния. Как бы направить вместо себя в дело подчиненное существо — свое тело, или свой мозг, или то и другое.

Им почти не приходилось разговаривать, теряя время на обсуждение плана,— они поняли друг друга быстро и почти без слов. Сработал опыт каждого в отдельности и пять недель общих занятий в холодных унылых классах.

Занятия вели странные люди.

Был капитан в общевойсковых погонах, с непропорционально огромной головой, с вогнутым, как у идола с острова Пасхи, лицом. Прилизанные волосы не прикрывали широкую лысину, маленькие и очень близко поставленные голубые глаза всегда гноились в уголках, как у медведя. Мундир был весь в белесых пятнах и сидел нелепо на квадратном, шириной в сейф, торсе. Капитан не признавал спортзала и вел занятия в небольшой комнате, заваленной полусломанными столами и стульями. Мундира он не снимал. Сергею на второй день едва не сломал челюсть — несмотря на то, что курсанты были в защитных боксерских шлемах. Юра сделал над собой усилие, вышел на середину комнаты — и успел схватить ножку стула... Но капитан чуть дернул чудовищной башкой, ножка скользнула по прилизанным волосам и опустилась на погон с малиновым просветом, погон оторвался. «Молодец, еврейчик,— сказал капитан,— не боишься...» Подвигал плечом под ободранным погоном и, почти не пригибаясь, двинул Юру левой в низ живота. С бушлата, который Юра получил разрешение не снимать, из-за склонности к простудам, полетели пуговицы. Юра пригнулся, и капитан, занеся над его затылком сцепленные в замок руки, сказал: «Удар обозначаю. После удара тело противника должно быть уничтожено, потому что причина смерти может быть установлена...» Сергей сидел на полу, закинув голову, чтобы остановить кровь, Юра кашлял и хрипел. Капитан усмехнулся: «Мой удар они знают, сразу поймут, кто учил...» Олейник уже подходил к нему. Капитан смотрел на него, все еще усмехаясь. Усмешка еще была на его лице, когда он лежал в углу, а Олейник стоял над ним, обозначив ломающий горло удар ногой. «Ты на занятия больше не ходи,— сказал капитан, не пытаясь встать.— Ты дерешься хорошо, я в следующий раз отвечу полностью, потом за тебя не отчитаешься».

Приходил человек в камуфлированной полевой форме, но без знаков различия вообще, красавец, в котором Сергей долго пытался узнать своего знакомого, а потом сообразил, что парень просто одно лицо с Полом Ньюменом. Красавец был молчалив и только тихонько мычал про себя невнятную мелодию, когда готовился к стрельбе или рассматривал измочаленные мишени. Стреляли и в тире — в холодном ангаре, в котором никогда не оседала белая пыль осыпающейся штукатурки, и на открытом стрельбище, туда топали полчаса по грязи, красавец приезжал в «Волге» с солдатом за рулем. Шел к траншее, держа в левой руке за ремни «калашникова» и «М-16», в правой — большой рюкзак с патронами россыпью и снаряженными рожками. Однажды Олейник отстрелялся хуже обычного; чувствовал себя плохо, видимо, подскочило давление — накануне опять пытался выяснить у Барышева хоть что-нибудь о Гале, но тот отвечал, как магнитофон: «Вам будет сообщено, когда положено... Продолжайте занятия... Вам будет сообщено...» И на стрельбище никак не удавалось наладить дыхание, в голове стучало, особенно остро и отвратительно чувствовался запах выстрелов... Он всадил две короткие очереди из «калашникова» в самый верх мишени. Красавец глянул на него брезгливо, взял автомат в одну руку, повел стволом — и через минуту солдатик бегом принес щит. Мишень была перерезана ровнейшим крестом, пули легли как по линейке, и даже расстояния между пробоинами были примерно одинаковыми. А красавец еще раз приподнял автомат — и на следующем щите пули нарисовали круг. Он переложил автомат в левую руку, расстегнул кобуру, всегда висевшую у него на поясе, и наконец обнаружил ее содержимое — никелированный «ТТ». Огляделся... Ровный серый свет лился на грязный пустырь стрельбища, на разбитую дорогу и серо-зеленое поле вокруг. Вдоль дороги тянулись, провисая и взлетая к столбам, провода, метрах в ста на них нотами расселась стайка воробьев. Красавец поднял пистолет, выстрелил три раза. Три растрепанных комка полетели на землю. «Занятий сегодня не будет, вы не готовы»,— негромко сказал красавец и пошел к «Волге», таща за ремни оружие.

Вождением занимался совсем молодой малый с простоватым испитым лицом пэтэушника, в облупленной летней кожаной куртке и солдатских штанах, заправленных в нечищенные хромовые сапоги, смятые гармошкой на сверхъестественно кривых ногах. Водили грузовой

«ЗИЛ», «Уазик», «Волгу» со специальным двигателем, полицейский «бээмвэ» — по бетонке, асфальту, самому разбитому проселку, по полю в сгнившей стерне, среди мертвых деревьев редкой рощи... Перелетали на «Волге» метровую траншею. Взъехав правыми колесами на эстакаду, специально переворачивались на грузовике. Лучше всех получалось у Юры, мотоциклетный навык сгодился. Сергей ничего не мог с собой поделать — боялся. «Мать твою в кудри,— сказал малый,— из тебя водила, как из говна пуля...» Выпихнул Сергея из кабины, рванул к эстакаде. Перевернувшись, «ЗИЛ» встал на смятую крышу кабины, заскользил, скребя по дороге и разворачиваясь вперед кузовом. «Эй,— заорал малый через открытое окно,— сюда идите, салаги! Смотрите, как люди ездят...» Он висел в кабине вниз головой, упершись коленями в приборную доску, руками — в прогнувшуюся крышу. «Понял, что главное, кудрявый? — обратился он к Сергею и сам ответил: — Главное не бздеть, в кабине и так душно».

С Юрой еще отдельно занимался радист, невысокий, складный майор в модных очках. Металлическая оправа оставляла на тонком носу красные вмятины, заметные, когда он, сняв очки и низко склонившись, наблюдал за Юриными руками. Однажды Юра, почувствовавший к этому интеллигентному парню и блестящему профессионалу симпатию, пошутил: «У них здесь связь — черта оседлости, да, майор?» И встретился с таким неистово ненавидящим взглядом близоруких карих глаз, что осекся. «Из-за таких, как ты,— тихо сказал майор,— меня в училище принимать не хотели... Из-за предателей... Я к Арафату просился, понял? Я вас ненавижу всех...»

С Олейником стал заниматься азиат, не то киргиз, не то кореец, работали в спортзале, в кимоно, но иногда и на воздухе, в полевой армейской форме. Уровень восстанавливался быстро, однажды азиат проиграл вчистую, и Олейник, к собственному удивлению, пришел в хорошее настроение. Все нормально, подумал он, Галя жива, я жив, значит, все еще можно сделать, поправить, я их сломаю, они еще ни разу не одолели меня до конца, я всегда выползал... Он поклонился азиату и пошел к казарме, повторяя про себя: «Галя жива... Галя жива...»

В казарме, в огромном зале, заставленном рядами пустых коек, из которых застелены были только их три да еще три, стоявшие с ними вперемешку,— на этих спали трое человек явно не призывного возраста, но обмундированных в обычное, солдатское — в казарме они почти не разговаривали между собой. После занятий не было сил, при надзирателях не имело смысла, да и без разговоров все было ясно. В субботу, после обеда, шли в штабной двухэтажный кирпичный барак. Садились у стола, неотрывно глядя на простой телефон с треснутым диском. Раздавался звонок. Первым брал трубку Олейник, а соединяли первой почти всегда Юльку. Лицо Сергея приобретало зеленоватый оттенок, как обычно бывает у рыжих, когда они бледнеют. Двое выходили в коридор курить — до короткого звонка отбоя. И снова звонил телефон, и снова...

Все были живы, сыты и здоровы. Юлька матом не ругалась, говорила только по-английски и всегда об одном и том же: ей ничего не нужно, она вполне легко терпит, пусть Сережа не волнуется, конечно, она кошка, но даже кошка от испуга может забыть о своем естестве... Naturally, I need... but not so extremely, You see? Honey, believe me, this true... love — after. You see? I fuck such shit, like love, without You...

Ютта говорила спокойно, коротко, давала трубку Конни, парень говорил, что у него все в порядке, и он уже подтягивается на притолоке двенадцать раз, потом Ютта брала трубку снова — только чтобы закончить разговор: «Gott sei mit dir! Yurik...» Когда Сергей и Олейник входили в комнату, лицо Юры было мокрое, все, сверху донизу, как будто он умылся, не вытираясь. Он доставал платок и вытирал слезы, не отворачиваясь...

Галя почти не плакала, только повторяла: «Володя... Володенька, ты не болеешь? Не болей... Володя...» Однажды вместо нее он услышал приятный женский голос с заметным южным выговором: «Владимир Алексеич? Та вы не волнуйтесь, у Халы все в порядке, просто охрипла немножечко, так просила позвонить, а через недельку она сама вам усе расскажет, и еще просила поцеловать, так я вам и передаю же...» Потом Галя выздоровела, но как раз в ту неделю у него звенело в ушах, и когда работал с азиатом, перед глазами плыли цветные круги.

...Теперь они шли по пустынной дороге — три человека, слишком легко одетых для конца ноября. Первым шел Сергей. Его рыжие кудри были скрыты туго натянутой вязаной шапкой, зеленая, полувоенная куртка застегнута до горла, джинсы заправлены в высоко зашнурованные желтые ботинки. Слева куртка топорщилась — там под ней висел стволом вниз «узи», он выбрал его, а не «калашников», и это был его последний жест отвращения к стране. Старшина-оружейник хмыкнул и выдал автомат. Карманы куртки были набиты магазинами — больше он не взял ничего.

Юра шел вторым. На нем была черная нейлоновая шапка с длинным козырьком, широкая

короткая кожаная куртка на меху, черные спортивные штаны-шаровары и высокие кроссовки. В левой руке он нес длинную спортивную сумку. Из-под шапки провод наушников незаметно тянулся под куртку, да если бы кто и заметил, решил бы, что парень, по виду обычный фарцовщик или качок, слушает на ходу волкмэн, наслаждается Розенбаумом или Токаревым. Но провод тянулся к мощной рации, висящей на Юриной груди, и в наушниках непрерывно повторялось: «Восемьсот сорок один, семнадцать, девять... восемьсот сорок один, семнадцать, девять...» Механический голос бубнил, и это означало, что все идет по плану, что двигаться в том же направлении с той же скоростью, и готовность к акции — получасовая.

Последним шел Олейник. Клетчатую английскую кепку он низко надвинул на глаза, руки глубоко сунул в большие карманы бежевого шерстяного пальто, легкие замшевые ботинки — любимая его модель, та самая, что была испытана еще солдатами Монтгомери в пустыне,— он ставил твердо, и при каждом шаге отмечал про себя, что лучшей обуви для прыжка не найдешь — лучше работать только босиком. Но не в России в ноябре...

Они шли примерно метрах в тридцати друг от друга, и в наушниках Юры все бубнил тот же голос: «Восемьсот сорок один, семнадцать, девять... Восемьсот сорок один, семнадцать, семь...» Готовность уже была двадцать минут.

Сергей остановился, повернулся лицом назад — как бы от ветра, прикурил. Подошел Юра. Чуть ускорив шаг, подтянулся Олейник.

— Владимир Алексеич,— Сергей затянулся, дал прикурить Юре,-- как все-таки думаете, неужели правда, что работа на уничтожение? Неужели они своих подставят только для тренировки? Вы верите?

— Не то что верю,— Олейник сплюнул, бросил сигарету, задавил ее подошвой, помолчал мгновение.— Не то что верю... Уверен. Знаю точно. Своих? Да спорить могу, что именно своих они и подставят. Еще и объяснят им: группа опаснейших преступников, вам непосредственно командование поручило обезвредить... Вот другое дело, я удивляюсь, почему они нас не жалеют? Ведь они серьезно пахали, чтобы нас на родину приволочь. И здесь учили — будь здоров... Неужели ради тренировки они нас под автоматы подставят? Сначала не верил, а теперь понял: как раз логично. Если мы эту тренировку не пройдем, то мы им вообще не годимся, и тогда все равно вся их работа насмарку. А если пройдем — им за это никаких своих не жалко. Подумаешь, лейтенанта-другого мы замочим... Слишком серьезная у них готовится для нас работа, они, чтобы все проверить, и генерала подставят...

— Пятнадцать минут,— сказал Юра.— Пятнадцатиминутная готовность, все по плану, первый вариант. Отвечать?

— Ответь,— сказал Олейник, сунул руку в карман пальто и вытащил «кольт-45»,— ответь, что дальше действуем сами, на связь выходим только после акции, если все будет удачно...

— А если неудачно? — Юра подвинул ко рту микрофон, закрепленный у него под подбородком.

— Если неудачно, некому с ними связываться будет,— сказал Олейник и, легко пружиня, как на стайерской тренировке, побежал к автобусной остановке впереди — все в трещинах и осколках две стеклянные стены под прямым углом и навес.

Тут ж Сергей пересек дорогу и поднял руку, будто «голосуя» на пустом шоссе. Отвыкли мы все-таки от этой жизни, подумал Юра, руку поднимает, как настоящий хич-хайкер, большим пальцем вверх, в России «голосуют» совсем не так.

Он сам ссыпался в кювет, лег, расстегнул сумку, вытащил и уткнул в плечо упор короткой трубы гранатомета. Шум моторов уже был слышен.

...Первая машина взорвалась сразу. Вторая, ползя юзом и разворачиваясь поперек дороги, влетела в костер. Третья затормозила и на порядочной скорости поехала задним ходом. Сергей лежал, короткими очередями валя одного за другим выскакивающих из второй машины. Юра встал в кювете в рост, его гранатомет дернулся, но он не попал — в третьей машине только посыпались стекла, она остановилась. Сергей бежал к ней, он уже оказался без куртки, бронежилет, плохо подогнанный, шлепал на бегу. Пробегая мимо одного из лежащих на дороге, он на мгновение опустил ствол автомата и выстрелил — лежащий, видимо, показался ему живым. Тело подбросило над асфальтом. Из третьей машины прогремела автоматная очередь, бестолково длинная. Сергей упал и, быстро перекатываясь с живота на спину, свалился в кювет. Олейник в два прыжка оказался на крыше третьей машины, его «кольт» загрохотал: он стрелял сквозь крышу, звук был такой, будто работает кузнечный пресс. В это время багажник третьей машины распахнулся, и, словно чертик на пружине, вырос из него человек с автоматом в руках. Он не был виден Сергею, а между Юрой и им лежал на крыше машины Олейник. Но автомат уже вылетел из рук человека, и уже он сам опрокинулся, упал на дорогу, и Олейник

уже понял, что третий выпад не нужен — человек был безопасен, хотя, вероятно, еще жив: подошвы любимых ботинок были мягкими, убить даже сильным ударом здорового мужика невозможно...

Вертолет сел метрах в восьмидесяти. Барышев — в безукоризненно уставной полевой форме, в идеально точно сидящей пятнистой каскетке и ровно настолько, насколько положено, открытой тельняшке — подошел спокойно, не глядя на обломки машин и трупы.

— С заданием справились,— сказал он.— Капитан Олейник, сержант Никифоров, рядовой Цирлин, я объявляю вам благодарность от лица командования. В расположении части вас ожидают ваши близкие, вам будет предоставлено увольнение на трое суток каждому. В гостинице для офицерского состава вам будут выделены комнаты...

Объезжая вертолет, уже приближались грузовики и тягачи — через час следов на дороге не останется.

Юра шагнул к Барышеву и, совершенно позабыв всякую науку, по-харьковски просто дал ему по морде. На пятнистую куртку быстро-быстро закапала кровь.

— И попробуй ему ответить, сука, или заложить,— сказал Сергей.

— Вернетесь в часть вместе с труповозкой, подполковник,— сказал Олейник,— а мы пошли к вертолету. И Сергей не шутит, да и я тоже вам советую про эту оплеуху помнить молча.

Из-за руля второй машины вытащили полуобгоревшее тело. Облупленная кожаная куртка висела клочьями, сапоги с голенищами гармошкой скребли по земле. Чуть в стороне лежал человек с вогнутым, как у идола с острова Пасхи, лицом. Прилизанные волосы отклеились от широкой лысины, прядь их свесилась и шевелилась под ветром.

Проходя мимо тягача, Сергей что было силы шваркнул «узи» о гусеницу и отшвырнул обломки автомата.

3

В гостиницу после приема в мэрии вернулись в третьем часу ночи.

В маленьком холле пахло теплом, хорошим табаком, кофе, чудесной парфюмерией. Не было сил больше переставлять ноги, она не пошла вместе со всеми к лифту, а присела в кресло — не то старинное, не то стилизованное под старину, здесь нельзя было понять: кожа, глубоко утопленные медные шляпки обивочных гвоздей, потертое красное дерево подлокотников. Рядом с креслом стояла девственно чистая медная пепельница на высокой ножке. Она порылась в карманах плаща и бросила в пепельницу скопившиеся за день в карманах картонки билетиков, испещренные буквочками, цифрами, значками... Интересно, что они значат и кто их читает?.. Сняла и положила рядом с креслом на пол, на толстый лимонно-желтый ковер, свой осточертевший берет. Никто здесь таких не носит, но маленькие шапки ей не идут... Встряхнула слежавшимися за день волосами... Еще мыть голову, сушить, а спать хочется невыносимо...

Мимо прошла пара американцев, сидевшая на завтраке за соседним столом, улыбнулись, мужик даже подмигнул — мол, пошли с нами — обнял подругу за плечи и легонько втолкнул ее в бар. Качающиеся двери бара, приоткрывшись, выпустили немного тихой грустной музыки. Она знала эту песню, дома по телеку непрерывно крутили клип, прелестная голубоглазая француженка и молодой красавец ехали на мотоцикле по мокрой вечерней набережной... А американцам было лет по шестьдесят пять, она носила огромные разношенные кроссовки и широкие штаны выше щиколотки, он был тяжелозад и глух, в каждом ухе его лежало по белой таблеточке слухового аппарата. И всегда в обнимку...

В номере чуть слышно гудел обогреватель, на тумбочке рядом с постелью лежала очередная конфетка на ночь — на этот раз розовая с золотом. Сразу, едва сунув плащ в шкаф, кое-как скинув одежду на кресло, она пошла в ванную. Остатки сил надо было сберечь, невозможно завтра появиться с немытой головой. Привыкнуть и не отмечать этого про себя было невозможно, хотя уж сколько навидалась, но все равно — чудо: четыре свежих, идеально сложенных полотенца, плетеная корзинка с шампунем, мылом, колпаком для волос, микроскопическим тюбиком зубной пасты... Немного помучившись с кранами, она отрегулировала воду, открыла баночку шампуня — накопившиеся за предыдущие дни уже лежали в сумке, девкам пригодится подарить, а то и самой понадобится — еще неизвестно, как будет в Москве, когда вернешься.

Вымылась быстро, расчесала волосы и включила укрепленный на стене, рядом с зеркалом, фен. Сквозь его гул услышала какой-то звук в номере, с испугом вспомнила, что, кажется, не заперлась, осторожно, чуть приоткрыв дверь ванной, выглянула. В комнате никого не было, ее одежда валялась на кресле, желтый неяркий свет падал от торшера. Из комнаты во влажное

тепло ванной потянуло сквознячком. Она прикрыла дверь, еще немного покрутила головой перед феном, замотала влажные волосы полотенцем, накинула тонкий ярко-синий халатик, купленный когда-то еще в первой поездке, с которым с тех пор не расставалась — места занимает мало, не мнется, захватила щетку, чтобы, включив ночное, бессонное, непонятное телевидение, дорасчесываться уже в постели, и вышла.

На уголке кровати, не видном из ванной, сидел Дегтярев. На полу рядом с ним стояли почти ополовиненная бутылка коньяка с кривой советской наклейкой и стакан, который он взял с ее столика.

...Она до сих пор иногда удивлялась: что могло долго связывать ее с этим персонажем, почти фельетонным, почти комическим? А потом вспомнила — какой уж там фельетон... Беда, бедствие, болезнь. Ужас. Слава Богу, избавилась.

Дегтярев работал еще на Шаболовке, а потом в Останкине всю жизнь, и никто не мог бы точно сказать, кем. Некоторые считали его диктором, и правильно, был он и диктором, голос его, мужественный и как бы слегка надломленный суровым жизненным опытом, звучал то в праздничных репортажах о парадах и демонстрациях, то в грустных сообщениях о мировых бедствиях. Но был он как бы и комментатором, с удивительной искренностью и теплотой говорил о наших друзьях из разных стран мира, в которых этих друзей не понимали и даже травили за искреннюю симпатию к великой стране и народу-победителю. Друзья приезжали, подолгу жили в гостинице в районе Арбата, давали интервью, гневно осуждая империализм, открывая глаза советским людям на их несравненное счастье и на несчастья их товарищей по классу в странах показного изобилия. Вот интервью у них Дегтярев-то и брал, и его скромный, но приличный костюм хорошо, драматургически точно смотрелся рядом с клетчатым, но дешевеньким пиджачком брата по идеологии. Всем своим видом — от красивой, но не очень аккуратной, художественно-небрежной шевелюры до жестко складывающихся, с чуть опущенными уголками губ — Николай Павлович Дегтярев выражал сдержанное сочувствие униженным и оскорбленным всего мира. И постепенно стал считаться выдающимся специалистом — причем не только на телевидении, приглашали его и в более серьезные места — по сочувствию бедным и по борьбе со злом, ломающим и угнетающим бедных людей всего мира.

Так он дожил до перемен. Иногда на некоторое время с экрана исчезал — или руководство проявляло недовольство пережимом в сочувствии, или тот, кому посочувствовал в последний раз, уехав, вдруг начинал нести страну с гостеприимным арбатским приютом... Спустя некоторое время Николай Павлович появлялся снова, и снова время от времени его прямо из студии, в перерыве передачи, звали в кабинет к телевизионному начальству, там его уже ждала трубка желтого телефона с гербом, и кто-нибудь из тех его дружков, которых он называл запросто Володька или Петька, одобрительно ему выговаривал: «Ну, ты сегодня, Николай Павлович, резковато... Могут истолковать... Но, ничего не скажу, честно... Молодец!..»

Перемены сразу же напомнили всем — и Николай Павлович сам старательно организовывал это напоминание, что было вполне объяснимо, человек наконец получил возможность говорить то, что думает — напомнили именно о тех периодах в его жизни, когда от экрана его отлучали. Как-то незаметно получилось так, что он снова стал выдающимся специалистом по сочувствию бедным людям, но поскольку теперь выяснилось, что самые бедные в мире его соотечественники, то Дегтярев сочувствовал им и обличал то зло под маской добра, которое десятилетиями ломало и угнетало его народ. Снова время от времени его звали к «вертушке», и Володька в трубке вздыхал: «Да, Николай Павлович, сегодня ты круто взял... Пока могут не понять... Но, должен признать, правда... Молодец!..»

Но вот что интересно: все верили Дегтяреву и теперь, и прощали ему и прошлое, и настоящее, хотя многим почти таким же не прощали. Может, в этом «почти» и была причина — что-то в Дегтяреве чувствовалось настоящее, страсть какая-то, и потому отличали его люди от комических прогрессистов, кочующих с тусовки на тусовку.

Дегтярева тоже куда-то выбрали, включили и приглашать тоже стали на тусовки, и всюду он говорил о бедных людях, и грива его, ставшая более небрежной, выглядела все более убедительно. Вместо костюма он теперь носил свитера и кожаные куртки, которые привозил из каждой поездки.

Но страсть все жестче складывала его губы, и она — пожалуй, единственная из всех его бесчисленных личных и заочных знакомых — знала, что страсть действительно существует.

Познакомились же они еще в первый день ее работы. А недели три спустя ее попросили съездить к нему домой — Николай Павлович был болен, а тут срочно понадобился какой-то документ, который он взял домой... Или, наоборот, срочно понадобилось ему отвезти какой-то документ на прочтение и отзыв — уже забылось это за годы... Она была самая молодая и не

очень занята работой, послали ее. Он жил в просторной квартире, в старом доме, где-то в районе Сивцева Вражка. Паркет сиял, картины со стен сияли, гигантский экран телевизора светился нездешними красками. В таком жилье она еще не бывала в те времена. В прихожей, в гостиной и в видимом сквозь приоткрытую дверь кабинете стояли плотно набитые книжные шкафы. За их стеклами, поперек корешков, были засунуты фотографии Николая Павловича — и с Володькой, и с Петкой, и Раулем, и с Эрихом, и с Густавом... И просто — с актерами, писателями, музыкантами. На самом видном месте была фотография Дегтярева с каким-то лысым, чрезвычайно стесненно державшимся перед объективом — втянув голову в плечи. Поймав ее взгляд, Николай Павлович спокойно и достойно-гордо назвал фамилию, которая в те годы даже дома произносилась не слишком громко. В начальственной квартире фамилия прозвучала особенно вызывающе...

Когда через двадцать минут она собралась уходить, он пошел за нею в прихожую — и вдруг взял за руку, слегка потянул, они оказались в спальне... Она даже не успела перейти с ним «на ты» и, уходя, спросила нелепо: «А где... ваша супруга?» Оказалось, что жена просто вышла в магазин. Она похолодела, он усмехнулся — в определенной смелости, и это подтверждалось потом еще много раз, ему отказать было нельзя.

Их роман длился полтора года, тут как раз все изменилось, но он и теперь оказался неизмеримо выше ее в новой табели о рангах, и только когда она стала вести самые популярные — ночные — передачи, они начали уравниваться. Однажды они вместе пили кофе в гигантском ангаре нижнего буфета. «Сегодня приезжай,— сказал Николай Павлович негромко, когда от столика отошел надоедливый редактор из литдрамы.— Я один...» Она, допив кофе, молча смотрела, как он закуривает — Дегтярев позволял себе дымить трубкой где угодно, и замечаний ему никто не делал. «Когда тебя ждать?» — он затянулся, удивленно подняв брови, поскольку она продолжала молчать. Наконец, она встала и взяла свою чашку, чтобы отнести ее к мойке — не могла отвыкнуть от этого столовского правила. «У меня сегодня передача,— сказала она,— кончится поздно, и я не смогу...» «Ну, так придумай что-нибудь,— раздраженно буркнул он, продолжая сидеть и раскуривать трубку, придавив ее сверху спичечным коробком.— Скажи Андрею, что ночная запись какая-нибудь...» «Нет, Коля, не придумаю,— она продолжала стоять перед ним с чашкой в руке и говорила, почти не понижая голоса. За соседним столиком замолчали, но ей было все равно, о романе и так ходили сплетни, пусть теперь знают, что все кончилось.— Не буду придумывать, потому что мне надоело бегать по первому требованию. Что, ее ты опять в магазин отправишь? Или к внукам? И потом — после передачи я слишком устаю...»

Она пошла к мойке. Он догнал ее, сказал, скривив больше обычного рот в презрительной гримасе: «Конечно, тебе передача важнее... Теперь можно карьеру делать на болтовне, Дегтярев не нужен». Она не ответила, но в тот день Николай Павлович Дегтярев попал в ее список — в список унижавших, мучавших, терзавших самое болевшее в ней. Он действительно помогал ей в первые месяцы, но по честному счету помощь эта была не настоящая. Он учил ее только тому, что требовалось тогда, а главное, что потребовалось ей теперь, она уже осваивала без него. Но помощь все же была, потому что поначалу нужно всплыть на уровень... И Дегтярев, напомнивший о помощи, попал не просто в список мести — он в этом списке был одним из самых ненавистных. Но время расчета все не наступало... В коридорах они кланялись, а, попав — что бывало все чаще — в одну поездку, в самолете и в автобусах садились далеко друг от друга. Если необходимость возникала, обращались друг к другу, конечно, по имени-отчеству. Время еще не пришло, но она знала, что придет...

— Извини,— сказал Дегтярев,— не спится никак. Давай выпьем вместе... вспомним... Или совсем все ушло?

Она, не торопясь, запахнула халат, завязала пояс, сунула щетку под подушку, сбросила полотенце, недосушенные волосы рассыпались, сразу завившись в слишком мелкие кудри.

— Что ж, давай выпьем, Коля,— сказала она и увидела, что спокойствие ответа подействовало, он съежился, сник, сразу стало видно то, что она уже давно замечала при случайных встречах: старый, старый человек с быстро редеющими растрепанными волосами. Молодежная куртка висит на худых плечах...— Сейчас стакан принесу.

Она вернулась в ванную, споласкивая стакан, смотрела в зеркало. Выглядела, несмотря на усталость, после душа прекрасно, глаза сияли. Больше тридцати сейчас не дашь... Вышла в комнату, подвинула к кровати кресло, подставила стакан. Он налил ей немного — знал, что почти не переносит коньяка,— себе две трети стакана, выпил сразу, чуть двинув в ее сторону рукой: «Ну, твое здоровье, бывшая любимая...» Она тоже выпила сразу все, что он налил, и, перегнувшись в кресле, поставила стакан на столик. Халат распахнулся на груди, она не поправила его.

Все шло по ее плану, только слишком быстро, ей на минуту стало мерзко... Дегтярев некрасиво, не вставая с кровати, потянулся, обнял, она увидела, что выпитое им до прихода не прошло бесследно, движения были нетверды, он плыл, глаза разъезжались.

— Зря ты пьешь так много,— сказала она.— Совсем печень загубишь... Тебе ведь шестьдесят пять в этом году?

Это он выдержал — сделал вид, что не слышит, тащил с нее халат... Она позволила ему уложить ее на кровать. Лежала, не прикрывшись, закинув руки за голову, чуть согнув в колене левую ногу. Свет от торшера, хоть и неяркий, захватывал ее всю. Она покосилась вниз — на светлых волосах еще поблескивали капли воды, это было так красиво, что она поняла — все силы потребуются, чтобы победить собственное жестокое, мучительное возбуждение. Дегтярев лихорадочно стаскивал одежду, рвал через голову свитер... Она успела заметить, что майка на нем несвежая, и почувствовала чужой запах, который всегда вызывал острое отвращение, если кто-то раздевался при ней — например, в бане, куда ходила иногда с другими телевизионными дамами... Это и есть конец, подумала она, когда запах ощущается как чужой. Раньше не замечала... Впрочем, он раньше был моложе и, вероятно, опрятней...

Когда он рухнул, вцепился по-прежнему сильными руками, приблизил лицо, напрягся, зашептал — ну, вот, вот, а то... придумала... разве мы можем расстаться?.. ты же не можешь без меня... ты же пропадешь... и я... я брошу ее, выходи за меня, сейчас только и жить... ах, ты, стерва, как же ты могла думать, что ты меня бросишь... маленькая блядь... ну, вот, вот, вот...— он всегда называл ее всеми непотребными словами в такие минуты, в этом был их кайф, они оба знали, что в этих словах исходит самое истинное в их страсти, и когда он уже замолчал и стал закрывать глаза, и дышать все тяжелее...

Она усмехнулась.

Он открыл глаза и увидел ее усмешку.

— Ничего не получится,— сказала она.— Ты хорош только, когда у тебя есть власть. А власти больше нет. И любовь моя высохла, чувствуешь? Понимаешь, Коленька? У тебя больше нет надо мною власти, и никогда, никогда,никогда ничего хорошего у нас не получится... Ведь вся наша страсть — твоя власть... Оденься, простудишься. Они совсем не топят в комнатах, чтобы лучше спалось.

Она лежала на спине, снова закинув руки за голову и слегка согнув в колене левую ногу, и торшер освещал ее всю, но капли воды уже не блестели на светлых волосах. Пожилой мужчина, стоя посередине ее номера, застегивался, руки его заметно вздрагивали, он смотрел мимо нее и дышал с чуть слышным всхлипом в конце каждого вздоха.

Потом он ушел, прихватив с собой недопитую бутылку.

Снова лилась вода, шел пар, запотевало зеркало. Она лежала в ванне, рука двигалась отчаянно и неутомимо, но все было бесплодно, только все больнее и больнее, она выгибалась, рука уходила в голубоватую воду и там двигалась, ненавистный, неловкий, нежеланный палец скользил среди всплывающих в воде волос, она выгибалась все выше, выше, стонала все громче, и все отчаяннее понимала, что ничего не будет.

Ну, прости же меня, взмолилась она, да, я отвратительна, зла, я хочу мести, но неужто непозволительна месть за убийство, а ведь они все, они все убивали меня, потому что всякое унижения для меня — это смерть, и я всякий раз умирала, а они даже не знали об этом, но ведь они же хотели меня унизить, они же делали все сознательно, так неужели же простить? Я готова простить Андрею, он не хотел моего унижения, просто он так устроен, он не чувствует тонкостей, не видит деталей, не ощущает полутонов, он не хотел меня унизить, он причинил мне зло без намерения. Но все другие — они были злы, и любовь их была злом, и неужто нет прощения моему греху злопамятства, неужто я такая же, как они, коли на зло отвечу злом?

Прости же, прости меня, молила она.

И из пара, из запотевшего зеркала к ней плыли мерзлые улицы, чужие подъезды, разбитые такси, грязные постели, она слышала чуть хрипловатый голос с безукоризненно московским выговором и тембром, она ощущала единственный не чужой запах, прикасалась к не чужой коже, ощущала на лице не чужое дыхание... Успокойся, сказал он, ты же не святая, ты живой человек, и это — твой грех, но он не самый страшный, и не самым страшным злом отвечаешь ты на зло, и никто не знает меры ответа, успокойся, отмолим любовью, успокойся, бедная моя девочка. Он положил свои очки на пол, рядом, и в какой-то момент, вывернувшись, она увидала это маленькое стеклянно-стальное насекомое, металлического кузнечика с вывернутыми горбатыми лапками, трогательного и беззащитного.

Она застонала, закричала, зажимая себе рот, чтобы крик не был слышен в соседнем номере сквозь шум все еще льющейся воды.

Утром ее долго будили звонками из рецепции. Она ответила, что плохо себя чувствует и хочет отлежаться — приедет сама прямо на встречу и обед с представителями второго или какого там национального канала.

Среднее Поволжье. Декабрь

Две «Волги» и «Уазик», выкрашенный белым по обводам, как для парада, рванули от барака на краю летного поля и остановились у трапа. Дверь отъехала внутрь и в сторону, они вышли, ветер с мелкой снежной крошкой рванул полы серых английских пальто, вцепился в темные норковые шапки, особенно злобно принялся за генеральскую шинель и не по сезону фуражку.

— Все щеголяешь, Ваня,— усмехнулся, прикрываясь от ветра и спеша вниз по трапу, один из прибывших. Красивая седина выбивалась из-под его шапки, пальто сидело на нем особенно ловко, и по трапу бежал он вниз быстрее всех.— Смотри, простудишь головку, какой из тебя стратег будет?

— А пошел ты с шуточками на хер!..— прошипел генерал, воюя с ветром.— Шутник...

Захлопали дверцы машины, первым рванул с места «Уазик» с генералом, следом пристроились «Волги», и через минуту небольшой кортеж уже несся по сизой бетонке, будто дрожащей и виляющей под редкими струями поземки. Белесая плоская степь уносилась в обратную сторону, в степи вдруг возникали длинные бетонные бараки, горбы подземных хранилищ, засыпанных землей, обнесенных многорядной проволокой, панельные, этажа в четыре, сооружения без окон... Навстречу, тоже на порядочной скорости, пронесся бэтээр, за ним, с небольшим интервалом — еще один... И снова опустела дорога, снова мелькали в степи, уже едва видные в быстром темнеющем синеватом воздухе, бараки, хранилища и гаражи. И тоска, какая бывает только в промерзшей зимней степи, все ниже спускалась вместе с мгновенными сумерками и ночью, засветившейся редкими кучками огней.

Через полчаса они уже сидели в яркой, жарко натопленной столовой, на скатерти стояли тарелки, фужеры, бутылки... И обязательный изыск охотничьих домиков и саун — вялая зелень букетиком в центре каждого блюда с колбасой, рыбой, сыром — не была забыта здешними хозяевами.

Пиджаки гости уже повесили на спинки стульев и остались, конечно, по холодному времени и полевым условиям, в пуловерах и кофтах, надетых в дорогу поверх обычных рубашек с галстуками. Генерал разлил, чокнулись «за приезд», выпили. Молча начали закусывать — полет был долгий, проголодались все как следует. Выпили по второй, закурили.

Стены столовой были обшиты панелями лакированного светлого дерева. В углу стоял большой холодильник, в другом — большой телевизор на маленьком столике с хилыми раскоряченными ножками. Окна были плотно задернуты шторами из ярко-желтой ткани.

Сквозь эти шторы желтый свет ложился вытянутыми прямоугольниками на снег, все ползущий и ползущий по двору стоящего на отшибе, на краю военного городка домика. Высоким забором огорожен пустой двор, у ворот ходит часовой, длинный, до земли тулуп с поднятым воротником придает ему вид шахматной фигуры — ладьи или ферзя. Ползет по двору снег, переползая освещенные прямоугольники, словно таящийся лазутчик; ползет снег по степи, начинающейся прямо за забором; ползет по черному небу над домиком светлый дым из его трубы; ползут облака над поселением из двухэтажных домов, длинных, многооконных, уже засыпающих и гасящих свет — рано ложатся в декабре офицерские семьи, и над трехэтажными казармами, разом померкшими всеми окнами после отбоя, и над памятником на центральной площади между домом офицеров и штабом... Ветер к ночи почти утих, и не поймешь, почему все ползет и ползет снег — словно облака по земле.

В столовой уже отодвинули тарелки, уже накурено. Лысый, с белесыми бровями и ресницами человек отодвинулся от стола, закачался на задних ножках стула, вздохнул...

— Ну, начнем работать, товарищи? — он глянул на генерала. Тот немедленно встал, быстро привел себя в порядок — мундир его висел на спинке стула, резинка форменного галстука была расстегнута, и он свисал с рубашки, удерживаемый зажимом,— и вышел. Через минуту вернулся с подполковником в полевой форме. Сидевшие за столом уже подтянулись, будто и не ужин был с коньяком, а обычное долгое совещание. Немолодая тетка в белом, как у медсестры, халате, быстро вынесла тарелки, осторожненько сдернула с полированного стола, свернула вместе с крошками и утащила скатерть... Подполковник стоял молча. Наконец тетка ушла с последней вилкой.

— Садись, подполковник,— сказал лысый. Седой, с одутловатым лицом не то мальчика, не то пожилой бабы, подвинул стул.

— Благодарю, Игорь Леонидович,— сказал подполковник, садясь чуть в стороне от стола, как и положено вызванному для доклада. Седой поднял брови.

— А вы откуда же меня знаете?

— Как комсорг части, во встречах участвовал, на Новой площади...

— Бывает, что память и подводит, подполковник,— перебил лысый.— Бывает, обознаешься... Понял?

— Бывает, товарищ секретарь...

— Давай, Барышев, докладывай,— генерал хмуро покосился на лысого.— Товарищи устали, не тяни, расскажи, какие результаты — и все...

— Слушаюсь, товарищ генерал. Разрешите сразу по итогам?

— Давай по итогам...

— По итогам подготовки специальной группы в учебном центре. Докладываю, Иван Федорович: мною была организована проверочная операция, полностью имитирующая выполнение основной задачи, поставленной как цель подготовки. В операции были заняты, кроме специальной группы, выполняющей эту задачу, военнослужащие из личного состава учебного центра, в частности, преподаватели спецотделения, работавшие с группой, на трех автомашинах «Волга». Все участвовавшие в операции были вооружены соответствующим задаче стрелковым и иным оружием. Специальной группе, а также группе, имитирующей противника на трех автомашинах...

— Какого, на хер, противника, Барышев?! — генерал не выдержал.— Ты что, совсем опупел?

— Была поставлена задача, Иван Федорович,— Барышев встал. Стоял, глядя на генерала сверху вниз, твердо, но не вызывающе.— Я выполнял учебную задачу наилучшим образом, чтобы иметь настоящее представление о возможностях подготовленной группы. С этой целью участвовавшим в операции были выданы боеприпасы и разъяснено, что операция боевая. Кроме того, членам специальной группы я обещал по окончании операции организовать встречу с семьями, о чем просил вашего разрешения и что вами, Николай Федорович, было разрешено. Семьи прибыли спецрейсом из Москвы уже в то время, когда операция началась...

— Погоди, подполковник, насчет семей,— лысый перестал качаться на стуле, смотрел на Барышева с интересом, в желтых глазах отражались огни не то низко висевшей над столом люстры, не то какие-то дальние, невидимые.— Значит, если я тебя правильно понял, они там боевыми хуячили? Всерьез?

— Так точно, товарищ секретарь,— повернулся к лысому Барышев, и тут уж генерал вздрогнул и даже крякнул — будто на ногу ему наступили.— Так точно, огонь велся на поражение...

— Хорошая у тебя память, подполковник, очень хорошая...— огни плясали в желтых глазах.— А я в комсомоле никогда не работал, откуда ж ты меня знаешь?

— У меня действительно хорошая память,— Барышев глянул лысому прямо в глаза и не отвел взгляда от желтых огней, смотрел спокойно, только чуть гуще стал смуглый румянец на щеках.— Я профессиональный разведчик, специалист по военно-диверсионной работе, я обязан иметь хорошую память...

— Погодите,— перебил его седой комсомолец,— а если бы ваша спецгруппа с заданием не справилась бы?

— Проверочная операция дала бы тем более важный результат. Я бы доложил о необходимости создания и подготовки новой группы, зато была бы гарантия, что не способные выполнить задачу люди не будут использованы ли не подвергнут риску всех, кто взял на себя ответственность за операцию... В этом случае семьи должны были быть доставлены на аэродром к обратному спецрейсу соответствующим образом подготовленным автомобилем...

— Сам готовил? — усмехнулся лысый.

— Так точно. В автобусе были установлены дополнительные емкости с бензином, расчетным образом ослаблены гайки крепления передних колес...

— Ну, ты даешь, подполковник,— лысый покрутил головой.— Но спецгруппа, значит, оказалась на высоте?

— Спецгруппа с задачей справилась, несмотря на то что противником ее были высококвалифицированные профессионалы, которые преподавали членам группы боевые дисциплины. Видимо, подействовало понимание членами группы зависимости свидания с близкими от результатов их действий. Кроме того, я предполагаю, что члены группы догадывались о решении судеб их семей в случае неудачи проверочной операции. По крайней мере, я не дал ни-

какого ответа, когда мне был задан соответствующий вопрос старшим этой группы. Он же во время операции действовал эффективнее всех...

— А, каратист,— седой засмеялся.— В Лондоне он тоже наших метелил, будь здоров... Ну, Барышев, и сколько ж ты народу замочил на этом экзамене?

— Одиннадцать убитыми, Игорь Леонидович.

— А раненые были? — снова огни зажглись в желтых глазах, снова закачался лысый на ножках стула.

— Раненых не было,— Барышев опять глянул прямо в кошачьи глаза, и огни погасли.— Я лично был на месте операции через три минуты после ее окончания и проверял...

— Одиннадцать,— генерал встал, отошел к окну, чуть отодвинул занавеску, поглядел на снег, уже не ползущий редкими струями, а ложащийся под ветер волнами низких сугробов.— Одиннадцать... Ты, Барышев, много на себя взял...

— Товарищ генерал, во время последних учебных десантирований в дивизии погибло четырнадцать, вы знаете. Учитывая важность задачи, я считаю потери минимальными. Тем более что преподавательский состав спецотделения учебного центра по действующим документам положено обновлять регулярно...

— Молодец, подполковник,— лысый перестал качаться, стул встал на все четыре ножки.— Молодец... Ты что кончал? Кремлевский курсант? Или Рязанское?

— Москвич,— коротко ответил Барышев.

— Понятно,— лысый кивнул.— Значит, после операции готовься к академической деятельности... Чтоб с делом покончить, отвечай прямо: за команду ручаешься?

— Ручаюсь.

— Ну, и спасибо... Иди, подполковник, отдыхай...

Они стояли на крыльце, глядя, как Барышев садится в «Уазик», резко разворачивается к воротам и вырывается на бетонку, едва дождавшись, чтобы неловкий солдат в тулупе дал дорогу.

— Ну, и что с ним дальше делать? — лысый сказал негромко, почти без вопросительной интонации, будто сам себе.— Больно гордый... Профессионал... А чтобы промолчать — не удержался, всех знает... Пижон... Как считаешь, Игорь Леонидович?

— Думаю, ты прав,— седой ступил с крыльца, пошел к машинам, как был, в одном свитере, только шапку надвинул глубже. Остановился, сказал с невидимой усмешкой: — Профессионал... А я, ты знаешь, любитель...

«Волга» вылетела на бетонку. Лысый поежился и ушел в дом.

На повороте, на темной улице среди спящих домов, «Волга» встала рядом с вездеходом. Посидели минуту, не выходя. Потом дверца «Уазика» открылась, офицер ступил на снег, встал у машины. Словно в театре, в этот миг показалась из-за снеговых туч и наполнила ночь зеленым светом луна. Темным бликом мигнул в правой руке Барышева пистолет, он шагнул к «Волге» — тут же дверца ее распахнулась, и из глубины машины ударила — негромко и коротко, словно одно слово, отбитое пишущей машинкой,— серия выстрелов. Седой бросил пистолет с нелепо удлиненным глушителем стволом на сиденье, выскочил, втащил тело в «Уазик», не садясь, крутанул баранку вездехода, уперся, подтолкнул — машина медленно поехала к стене дома, въехала на тротуар, косо стала... Седой вернулся в «Волгу», прицелился... После третьего попадания бак рвануло, огонь поднялся к окнам второго этажа... «Волга» прыгнула с места и помчалась к центру городка, к площади с памятником — там можно было развернуться и, не торопясь, ехать к гостевому домику другой дорогой.

Он знал этот унылый поселок, как свою ладонь, здесь семнадцать лет назад служил в комендантской роте.

Солдат в тулупе открыл ворота, заглянул в машину, козырнул. Потом он долго запирал въезд. Наверное, утихомирились, думал он, больше выезжать не будут, суки. Побродил по двору — нелепый ферзь среди белых волн низких сугробов и черных проплешин еще не занесенной земли. Подошел к светящемуся апельсиновым светом окну. Тени — длинные, уродливые — двигались, поднимали стаканы, выпускали к потолку сигаретный дым... Если сейчас двинуть стволом по окну и сразу дать длинную, веером, можно за один раз достать всех, подумал солдат. Из этого, в лампасах, воздух сразу выйдет, как из проколотого гандона... И всех их бросить к стене, и они будут сползать по ней, оставляя красные дорожки на светлом дереве, и нужно будет дать еще одну, и еще — чтобы каждого достать в отдельности... Там наверняка останется коньяк, и потом можно будет принять стакан, согреться... Он уже замерз, а до смены час, и падла разводящий наверняка опять опоздает минут на десять.

4

Прием устроила французская сторона в шикарном «Фукьеце» — прелестная русская транскрипция — в новой Опере. Долго пили изысканное белое, говорили, конечно, об удивительных переменах в России, лживое ледяное оживление блестело в глазах. Самым честным оказался угрюмый парень, сидевший между женою Редько и Ольгой, журналист из какого-то эпатажного еженедельника — стриженный в скобку, в мятом черном пиджаке и наглухо застегнутой жеваной рубахе без галстука. Он садил одну за другой «галуаз» без фильтра и на невнятном английско-русском расспрашивал о службе в армии. Похоже, сказал он, что в вашем сценарии есть немного правды. Вы служили, наверное, давно? Но память хорошая... Законы триллера заставили вас сгустить краски или?..

Начал было отвечать подробно, но перебил себя — слушайте, будет очень неприлично, если я скажу, что выпил бы виски? Или хотя бы розового — я не могу пить столько белого вина...

Все уже вставали из-за стола, стояли группками, курили, говорили довольно громко. Леночка на своем диком английском все просвещала бессловесного Бернара, при этом время от времени она громко хохотала собственным шуткам, желе, упакованное в обтягивающие джинсы и трикотажную фуфайку с блестками, тряслось. Редько беседовал с американским продюсером, появившимся по случаю окончания съемок. Продюсер был на голову выше длинного Редько, черный костюм сидел, как на президенте, вишневый галстук был чуть распущен, русый чуб слегка спадал на лоб, как у двадцатилетнего. Вблизи можно было разглядеть, что ему не меньше пятидесяти... Редько убедительно гудел, из-под расстегнутого ворота рубашки выбивался чудесный фуляр — сцена беседы гения с финансистом была поставлена прекрасно. Жена Редько и Ольга стояли рядом, создавая удачный второй план — две светские дамы, одна в темно-зеленом, другая в темно-лиловом, хорошее по цвету пятно...

Плевать, сказал парень, я сам выпил бы пива, пошли в бар, здесь где-то должен быть.

Полые ледышки колокольчиками запели в стакане, виски после холодного бесчувствия белого было словно пробуждение в тепле. Скажи, спросил парень, отставляя пузатый пивной фужер, вы действительно уже не собираетесь прийти в Европу на танках? А-а, он обрадовался, хоть ты честно спросил о том единственном, что вас интересует!.. Вы нас просто боялись всю жизнь, и теперь не можете поверить в счастье — опасный сосед-безумец, кажется, приходит в сознание... Плевать вам на нашу свободу, вы просто боитесь за свое пиво. Правильно, спокойно согласился парень, я боюсь за свое пиво. И, кроме того, я был в Чехословакии тогда, в августе, я знаю, как выглядят ваши танки на фоне готики. Сколько ж тебе лет, удивился он? Думаю, что мы ровесники, сказал парень, и ошибся только на два года — оказался старше. Да, сказал он, если вы так выглядите, вам есть за что бояться...

Виски был уже третий, и парень пил пиво, как похмеляющийся шоферюга — втягивал мгновенно и тут же щелкал по пустой емкости, чтобы разливала ее наполнил...

Сейчас здесь большая мода на вас, сказал парень, на вашу политику, на вашу литературу, ваше кино. Но ты не должен обманываться: если вы действительно станете такими, как все, мода пройдет, и вам будет туго, нет опыта конкуренции, и потом вы все равно останетесь не совсем взрослыми. Я работал в Москве два года, вы все, не только интеллектуалы, живете, словно во сне. Я знаю, что такое русские фантазии...

Мы не интеллектуалы, сказал он, мы интеллигенция.

Да, я знаю разницу, сказал парень, я думаю, в ней все дело... Это ваше несчастье.

Это наша жизнь, сказал он.

На своем крохотном «остине», похожем на масштабно уменьшенную модельку автомобиля, парень подвез их до гостиницы, приобнял его, похлопав по плечу, поцеловался с Ольгой — и исчез навсегда, навсегда застряв в памяти. Визитная карточка лежала в бумажнике, но он знал, что никакого повода для встречи больше не будет.

— Устала ужасно,— сказала Ольга,— а в номер не хочется. Ты не против пройтись?..

Потом вернулись по бульвару, почти не разговаривая, как обычно в последнее время — все впечатления были уже высказаны, а конфликты, чем ближе было возвращение, возникали все чаще. Но сегодня удалось промолчать — и вдруг возник покой, благожелательность, даже что-то вроде близости. Он почувствовал, что еще возможно жить, вместе переживать день за днем и входить в утро без ощущения отчаяния.

В номере, как Ольга и ожидала, было душно, топили, в связи с похолоданием, отчаянно. Ольга тут же стащила платье, бросила его поверх плаща на кресло и пошла в колготках и широком лифчике открывать окно. Он разделся, повесил одежду в шкаф, вытащил из-под подушки пижаму. Увидел свое отражение в зеркале шкафа — в трусах, с пижамой в руке, с растрепавшимися при раздевании волосами...

Ольга вышла из ванной голой. Он бросил пижаму на постель, увидел в зеркале, как она выходит из ванной — немного сгорбившись, словно от стеснения, а на самом деле оттого, что в комнате уже стало прохладно, от окна дуло, и ей просто было холодновато. Он шагнул к ней, возбуждение становилось, как обычно, тем сильнее, чем сильнее он испытывал отвращение к себе... Но, обхватив себя руками, так что груди сошлись, она пробежала к постели и мгновенно залезла под одеяло, накрутив его на себя.

— Как прекрасно,— сказала она,— и он не поверил своим ушам, настолько это совпадало с его настроением. Прекрасно, все прекрасно, и все возможно, надо только забыть все остальное, и вот сейчас, здесь, в этой жаркой и продуваемой сквозняком случайной комнате, в этой стране, в этом непредставимом городе можно любить эту женщину, которую ведь любил, любил, была страсть, и, кажется, она тогда все время смеялась, она вообще очень смешлива, даже сейчас...

— Как прекрасно,— сказала она,— за окном Париж, хорошая гостиница... я сегодня ужасно устала, давай спать, ладно?.. И надо завтра позвонить Ленке, пусть они нас встретят... Ну, гаси, ложись, я уже засыпаю...

Она вспомнила о дочери, когда пришла пора возвращаться, подумал он. Ольга уже спала, щека ее, смятая подушкой, сморщилась, наползла, и рот немного приоткрылся.

Он подошел к окну. Начался мелкий дождь, камни во внутреннем дворе блестели. По карнизу на уровне третьего этажа шла кошка, обычная кошка дворового вида, хотя на ней наверняка был ошейник — бездомных кошек здесь не водится. Кошка остановилась и внимательно посмотрела на него, стоящего в светлом окне. Боже, подумал он, да почему же я должен жить именно так?!

Среднее Поволжье. Декабрь

— В любом случае все будет по-другому после операции,— сказал лысый.

Самолет медленно выруливал на полосу. В пустом салоне стоял затхлый холодный воздух, он был почти видим. Перегнувшись через проход, седой внимательно слушал. Остальные, не сняв шапок и поплотнее запахнув пальто, сразу начали дремать, лица их в утреннем свете отливали зеленым, морщины разгладились похмельным отеком — выпивали до трех, встав, поправились и распили еще пару бутылок...

— А если ничего не выйдет? — седой говорил негромко, стараясь, чтобы лысый расслышал, он совсем лег на подлокотник, перегородив проход. Двигатели завыли, самолет рванулся по полосе, и ответ лысого можно было только угадать.

— В любом случае,— повторил лысый, и его собеседник, не видя, почувствовал, как зажглись желтые огни в неподвижно глядящих вперед глазах.— В любом случае все изменится. Он будет напуган, понял?

Вой утих, самолет оторвался от земли, и ее грязно-белый лист стал косо уходить вниз, и тут же скрылся за такими же грязно-белыми клубами облаков. Лысый повернулся к слушавшему и, отчетливо двигая бледными губами, сказал:

— Я его хорошо знаю, еще по крайкому, понял? Он трус. Трус, когда испугается по-настоящему, может сделать такое, что никакому герою не приснится... Он испугается, и тогда в стране наступит такой страх, какого еще не было, увидишь... Он до конца жизни будет бояться нас, а люди будут бояться его, и там,— он ткнул рукой в сторону круглого, полузакрытого шторкой окошка, за которым лилось грязное молоко,— там, внизу, будет снова нормальная жизнь... Мир, покой, люди забудут всю эту пакость, они будут рады ее забыть, и ты, мы все будем иметь право гордиться — мы их спасли... Понял?

Он устроился в кресле удобнее, запахнул пальто, надвинул шапку на лоб и прикрыл глаза. Помолчал минуту, будто сразу задремал, сказал, уже не обращаясь к седому:

— Странно, теперь вроде и натопили в салоне, а раздеваться не хочется... Намерзлись...

Снова помолчал. Седой, решив, что теперь-то он уж точно заснул, повозился со спинкой кресла, откинулся, тоже закрыл глаза — и услышал:

— Он трус, в этом все дело.

5

Она поехала в Останкино, едва переведя дух после возвращения. В субботу должна была идти передача, оставалось четыре дня, она боялась, что не успеет войти и ее могут заменить какой-нибудь дурочкой из молодежной редакции, с них станется.

Увидала стоящий, быстро забивающийся людьми лифт, пронеслась, часто стуча каблуками новых сапог, по холлу, втиснулась — и оказалась грудь в грудь с парнем из группы, репортером, недавно пришедшим из той же молодежной редакции и уже сделавшим в прошлую передачу классный сюжет об инвалидах и стариках, сплошные слезы...

— Привет,— сказал парень,— с приездом. Выглядишь, прикинута — атас... Я забыл, ты где была?

Конечно, это было хамство, что он обращался к ней на «ты», но, во-первых, здесь все так обращались, а во-вторых, подчеркивать, что он почти вдвое младше, тоже не резон... Хуже было, что она не могла вспомнить его имя...

— Привет,— ответила она осторожно,— Игорек... за комплимент спасибо, какой уж там вид, устала жутко...

— Глеб,— поправил парень без обиды и улыбнулся.— Опять нелегкая судьба занесла куда-нибудь в Штаты?

— Да ладно тебе, Глебушка,— она уже облегченно засмеялась,— все это фигня, на третий раз действительно не особенно интересно... Скажи лучше, как дела здесь? Что с передачей? Что-нибудь крутое отснял?

Глеб глянул на нее изумленно, и тут она заметила, что и другие в лифте посматривают на нее непросто.

— Ты чего, мать, не знаешь, что ли? — Глеб покачал головой.— Ну, ты отвязалась... Не будет передачи, понятно?

В комнате курили, смеялись, все было, как обычно, но она заметила сразу, что более шумно, более оживленно, чем раньше.

Смеялись немного истерично, говорили чуть громче, чем всегда, и шутки были отчаянней и рискованней, и редактор, самый приличный человек в команде, вдруг выматерился при ней, чего никогда раньше не позволял себе. Так вели себя в классе, вдруг вспомнила она, сорвав очередную контрольную и ожидая прихода завуча...

Домой ехала на такси, не хотелось сразу лезть в маршрутку и метро, всегда давала себе отдохнуть, привыкнуть день-другой после возвращения из поездки. Как-то незаметно успокоилась, злость и испуг, передавшиеся ей от группы, улеглись. Обойдется, думала она, все обойдется, не в первый раз за эти годы, уже и закрывали, и запрещали, и все постепенно начиналось снова, и даже круче, все круче после каждого отката, обойдется и теперь...

Таксист ехал через центр, застревая перед каждым светофором — было около восьми вечера, толпа машин сгущалась, перед Лубянкой застряли надолго. Таксист обернулся, глянул ей прямо в лицо.

— А я сразу узнал вас,— сказал он.— Сначала везти даже не хотел, а потом решил — отвезу да скажу по дороге, что мы о вас думаем...

— О ком? — не поняла она.— Обо мне? Кто мы? Простите...

— Прощенья потом попросишь,— таксист уже огибал площадь с памятником, говорил не оборачиваясь, громко, она теперь расслышала дикую злобу в его голосе и сжалась, забилась в угол, к дверце...— Потом, у народа прощенья будете просить, поняла?! Кто мы? Русские, вот кто! Против кого вы телевидение захватили... Му-удрецы, ё-т...

Обо всем этом она знала, но так, в упор не слышала никогда.

— Я русская,— сказала она тихо, ей тут же стало стыдно, и от стыда, от ужаса, оттого, что теперь поняла — все действительно кончилось, она заплакала тихо, без звука, задерживая, чтобы не всхлипнуть, дыхание, и тут же почему-то вспомнила Дегтярева, как он одевался, глядя мимо нее, и ушел со своей бутылкой, и заплакала еще отчаянней — от стыда и омерзения к себе, и все это каким-то непонятным ей образом связывалось в одно горе — страшный таксист, его злоба, ее месть, и слезы лились, безобразно смывая остатки грима.

Он должен был приехать только через неделю. Это было хуже всего.

Но когда она открывала дверь квартиры, телефон уже разрывался. Андрея еще не было — наверное, опять принимает каких-нибудь фирмачей... Она сняла трубку.

— Я вернулся,— сказал он.— Я вернулся раньше. Завтра увидимся — сейчас говорить не могу. Я люблю тебя, я вернулся к тебе. Слышишь? Завтра увидимся, завтра увидимся...

Окончание следует

Григорий Файман

Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

Пес видел страшные дела. Руки в скользких перчатках важный человек погружал в сосуд, доставал мозги,— резал, рассматривал, щурился и пел: «К берегам священным Нила...»

М. Булгаков. «Собачье сердце»

Часть вторая — академическая

Следы дальнейшей деятельности упорного человека — Ильи Ивановича Иванова — обнаруживаются в документах Академии наук СССР. Общая схема взаимоотношений профессора-еретика и официальной организации остается прежней: сначала восхищение и одобрение, затем полное неприятие как идей, так и самого человека. И тянулась вся «академическая история» много дольше истории «бюрократической» — около трех лет.

Две бумаги стоят у начала и конца процесса «принятия решений» — протоколы заседаний Физико-математического отделения Академии наук 1925 и 1928 годов.

Академия наук
Союза Советских Социалистических Республик.
Отделение физико-математических наук
XIII заседание, 30 сентября 1925 г.
§ 254—318

Присутствовали: президент академик А. П. Карпинский, вице-президент академик В. А. Стеклов, академик-секретарь отделения А. Е. Ферсман, академики: А. А. Белопольский, Н. В. Насонов, И. П. Павлов, Н. С. Курнаков, В. Н. Ипатьев, П. П. Лазарев, А. Ф. Иоффе, В. Л. Комаров, Я. В. Успенский, Д. П. Коновалов, В. Л. Омелянский, С. П. Костычев, Ф. Ю. Левинсон-Хессинг и и. о. директора Зоологического музея А. А. Бялыницкий-Бируля.

291. Академик-секретарь доложил, что перед заседанием ФМО состоялся доклад профессора И. И. Иванова о предполагаемой им экспедиции в Африку для организации на станции Парижского Пастеровского института (Французская Гвинея) опытов гибридизации на антропоидах. Намеченная профессором Ивановым работа была признана заслуживающей большого внимания и полной поддержки.

Положено поддержать идею необходимости работ профессора Иванова, признав за ними большое научное значение, о чем довести до сведения Управление делами Совнаркома СССР, прося об оказании поддержки этому начинанию, как путем отпуска соответствующих ассигнований, так и облегчения профессору Иванову всех сопряженных с настоящей экспедицией формальностей.

11 апреля 1928 г.

326. Н. В. Насонов доложил, что по рассмотрении переданного ему отчета профессора И. И. Иванова о командировке его в Африку он считал бы необходимым для обсуждения высказанных в отчете предложений ввиду их сложности, созвать комиссию под председательством непременного секретаря. В. Л. Комаров заявил, что Академии наук следует высказать ясно и твердо свое вполне отрицательное отношение к предложению профессора И. И. Иванова о скрещивании человека с обезьяной как не научному и не могущему дать никакого результата, и предложил образовать комиссию в составе Н. В. Насонова,

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 7.

А. Н. Северцова, П. П. Сушкина, В. Л. Комарова и А. А. Бялыницкого-Бирули для рассмотрения этого вопроса.

Положено предложение В. Л. Комарова принять и передать все дело в означенную комиссию.

Доклад И. И. Иванова, на основании которого в 1925 году академики одобрили деятельность профессора, сохранился. Текст его приводится ниже.

Следует только заметить, что не каждый профессор смог бы пробиться для доклада в академию. Есть основания полагать, что кто-то «наверху» пытался помогать Илье Ивановичу, сочувствовал его деятельности и академик Иван Павлов...

30 сентября 1925 г.

В Физико-математическое отделение Всесоюзной Академии наук.

Профессора Ильи Ивановича Иванова

Доклад

Согласно предложения непременного секретаря Академии наук академика Сергея Федоровича Ольденбурга имею честь сделать следующее сообщение.

25 лет тому назад благодаря ходатайству президента Академии наук, опиравшегося на отзывы о моих работах академиков А. О. Ковалевского и В. В. Заленского, правительством были отпущены средства, давшие мне возможность продолжить и углубить мои изыскания с методом искусственного осеменения млекопитающих, поставить ряд экспериментальных исследований в области физиологии и биологии размножения и провести экспериментальную работу по видовой гибридизации млекопитающих (зеброиды, зуброиды, бизоноиды и т. п. в Асканья-Нова). Некоторые мои исследования проведены были в Особой зоологической лаборатории Академии наук, находившейся в то время в заведывании покойного академика В. В. Заленского и в лаборатории академика Ивана Петровича Павлова. В дальнейшем я неизменно пользовался в своей научной деятельности поддержкой членов Академии наук. Так, в 1908 году в Петербурге была организована специальная правительственная лаборатория с филиалом в Асканья-Нова, позволившая мне значительно расширить свои исследования. Вопрос об организации этой лаборатории сначала встретил энергичное противодействие в некоторых сферах и был решен в положительном смысле исключительно благодаря лестным отзывам о моих работах академиков И. П. Павлова, В. В. Заленского, В. М. Шимкевича, признавших за моими работами не только научное, но и практическое значение.

Пользуюсь случаем заявить, что в данное время выработанный мною метод искусственного осеменения признан мерой государственного значения и широко применяется как зоотехнический метод в деле массового восстановления и улучшения отечественного коневодства. Метод этот принят также за границей (Германия, Франция, Чехословакия, Австрия, Япония и др.).

Мои работы с методом искусственного осеменения млекопитающих, а также в области видовой гибридизации естественно привели меня к мысли поставить опыты скрещивания путем искусственного осеменения между различными видами человекообразных обезьян и между последними и человеком. Опыты эти могут дать чрезвычайно интересный материал для выяснения вопроса о происхождении человека и ряда вопросов в области наследственности, эмбриологии, патологии и сравнительной психологии.

Получение гибридов между различными видами антропоидов весьма вероятно. За успех их говорят результаты скрещивания, например, бизонов, зубров с домашним рогатым скотом. Рождение гибридной формы между человеком и антропоидом менее вероятно, но возможность его далеко не исключена.

Мои попытки в дореволюционное время наладить работу в этом направлении не имели успеха. Для организации этих опытов требовались исключительная обстановка и значительные средства. Действительно, работа эта может быть поставлена только в тропической зоне, так как антропоидные обезьяны вне этого пояса обычно живут недолго и, как правило, не размножаются. Кроме того, для опытов необходимо иметь по крайней мере несколько десятков антропоидных обезьян, стоимость которых исчисляется в тысячах золотых рублей; необходимо располагать лабораторной обстановкой, иметь в своем распоряжении опытный в уходе за антропоидными обезьянами служебный персонал и оборудованные помещения. Реализация всего вышесказанного потребовала бы не одну сотню тысяч рублей и несколько лет подготовительной работы. Вот почему эти исследования до сих пор не могли быть проведены, несмотря на захватывающий интерес намеченной проблемы, указания в научной литературе на ее значение и даже не доведенную до конца попытку организовать специальную экспедицию с этой целью.

В настоящее время положение резко изменилось. В Западной Африке, во Французской Гвинее, в Киндии, родине шимпанзе, Парижским Пастеровским институтом организована крупная станция по разведению антропоидных обезьян в целях опытного исследования и лечения болезней, свойственных человеку и обезьянам. В смысле обстановки здесь имеется достаточное число шимпанзе, но недостает представителей других видов антропоидов (гиббоны, гориллы, орангутанги).

Дирекция Пастеровского института, ознакомленная с планом моих работ, еще в прошлом году предлагала мне провести эту работу на их станции. В текущем году перед моим отъездом из Парижа я снова получил от профессора Кальметта письменное подтверждение в том, что Пастеровский институт будет ждать моего возвращения, продолжать начатые подготовительные работы в Киндии и что дирекция института окажет всемерное содействие для осуществления этих исследований на их станции в Киндии. Однако финансовые затруднения, переживаемые Пастеровским институтом, не позволяют ему закупить необходимых антропоидов Зондского архипелага, а также горилл и взять на себя дополнительные расходы, о чем и сообщается в прилагаемом письме директора Ру и профессора Кальметта. При таком

положении дела необходимо располагать добавочными средствами на расходы: а) по закупке не имеющихся в распоряжении станции антропоидов, б) по оплате проезда и содержания командируемого персонала, в) по оплате специальных услуг местных жителей, г) по закупке специального недостающего оборудования, д) по оплате мелких и непредвиденных расходов, связанных с этой работой.

Согласно сообщения непременного секретаря Академии наук академика С. Ф. Ольденбурга на эту экспедицию советским правительством ассигновано и переведено на Академию наук 10 000 долларов.

Имея честь доложить о всем вышеизложенном высокоуважаемому собранию, жду постановления по поводу моего доклада по этому делу.

Считаю долгом заявить, что выехать в командировку я могу в ближайшее время.

При сем прилагаю копии двух писем на мое имя, полученных от директора Пастеровского института доктора Ру и его помощника профессора Кальметта.

Профессор Илья Иванов

Получив деньги от Совнаркома и одобрение от Академии наук, И. Иванов в начале февраля 1926 года выехал в Париж.

Следующий комплект бумаг — это рассказ Ильи Ивановича о начавшемся столкновении теоретических предположений с реальностью. Пока речь идет не о науке, а об организации работы. Возникают новые сроки выполнения поставленных задач, просьба о новых деньгах...

Париж,
15 марта 1926 г.

Непременному секретарю Всесоюзной Академии наук
Сергею Федоровичу Ольденбургу

Глубокоуважаемый Сергей Федорович!

Переговоры и выяснение некоторых вопросов задержали меня в Париже дольше, чем я предполагал. В Пастеровском институте я был принят доктором Ру и профессором Кальметтом с обычным радушием и готовностью всемерно помогать мне.

Финансовые затруднения, переживаемые Францией, особенно в связи с падением франка, тяжело отражаются и на бюджете Пастеровского института, который в настоящее время не имеет возможности субсидировать мою работу. Пастеровская станция в Киндии, получающая средства от Министерства колоний и потому не зависящая материально от Пастеровского института, по-видимому, также небогата. Таким образом, вести работу придется в условиях далеко не тех, на какие можно было рассчитывать.

Недостаток средств несомненно должен будет отразиться на масштабе опытов, однако основные задания надеюсь выполнить.

С глубоким уважением и преданностью И. Иванов

Париж, 15 марта 1926 г.

Во Всесоюзную Академию наук.

Согласно командировке, полученной мною от Академии наук, 4 февраля сего года я выехал из Москвы за границу. В Берлине я задержался на несколько дней для выяснения возможности закупки необходимых для моих опытов обезьян у немецких поставщиков. 12 февраля сего года я был уже в Париже. Из переговоров с администрацией Пастеровского института и директором Пастеровской станции в Киндии майором ветеринарным врачом Вильбером выяснилось, что вследствие финансовых затруднений, испытываемых Пастеровским институтом, работы по подготовке и оборудованию необходимых помещений в Киндии не произведены и что опытные животные не заготовлены.

Директор станции в Киндии ветеринарный врач Вильбер предложил за счет отпущенных в мое распоряжение сумм закупить необходимых мне шимпанзе, построить для них клетки, отремонтировать помещение для моего жилья, закупить необходимую мебель и взять на себя содержание животных и ухаживающего за ними персонала. По плану Вильбера, подготовительные работы должны быть закончены к концу сентября, после чего можно будет приступить к опытам.

Однако, ознакомившись ближе с положением дела, я пока отклонил это предложение и решил не откладывать работу на такой долгий срок, по возможности скорее выехать в Киндию и начать там опыты.

Мой план одобрен доктором Ру и профессором Кальметтом.

Выехать предполагаю 16 марта сего года на пароходе Tohad, отходящем из Бордо на Дакар и Конакри.

Профессор Иванов

Академику Александру Евгеньевичу Ферсману
Академия наук, Ленинград.

Глубокоуважаемый Александр Евгеньевич,

виделся на днях с Сергеем Федоровичем Ольденбургом, подробно ознакомил его с положением дела, ради которого я имею командировку от Академии наук. Сергей Федорович просил меня как можно скорее послать на Ваше имя мою докладную записку и смету. Кроме того, он уполномочил меня сообщить Вам, что мои планы и предложения он знает и поддерживает их. Затем Сергей Федорович предупредил меня, что смета Академии наук, по-видимому, рассмотрена уже, но что моя смета может быть проведена в дополнительном порядке.

Вместе с этим письмом высылаю свою докладную записку со сметой на 1927 год и прошу Вас не отказать поддержать мои ходатайства перед Академией наук и провести смету.

I/IX 1926 г. Париж

С глубоким уважением и преданностью И. Иванов

В Физико-математическое отделение
Конференции Всесоюзной Академии наук
командированного в Западную Африку
профессора И. И. Иванова
Докладная записка

Считая своим долгом представить по окончании командировки подробный доклад, в настоящее время сообщаю кратко о положении дела.

Во Французскую Гвинею я выехал из Бордо 16/III сего года и 27 того же месяца приехал в Конакри, главный город Французской Гвинеи. За 12 дней пути пароход только один раз останавливался на три часа в порту Дакар.

В Конакри я встретил весьма любезный прием со стороны местного губернатора доктора Пуаре. С первым пассажирским поездом (пассажирский поезд ходит от Конакри до Канкана два раза в неделю) я отправился в город Киндию, отстоящий в 150 километрах от Конакри. Оттуда в тот же день я был на станции Пастеровского института. Эта станция расположена в лесу, в расстоянии 7 километров от Киндии. Городок Киндия представляет собой туземный поселок с весьма незначительным числом домов, приспособленных для жилья европейцев. Эти дома заняты чиновниками и купцами, живущими обычно с семьями. Гостиниц нет; комнат для приезжающих при железнодорожной станции также не имеется.

Приехав на Пастеровскую станцию, я увидел, что хижина, которую заведующий станцией предназначал для меня,— заброшенное и заселенное термитами помещение, совершенно негодное для жилья. Ремонтировать эту сторожку явно не имело смысла. Проще и практичнее было бы построить новую. Я так и сделал бы, если бы можно было поставить здесь опыты.

Ознакомившись с составом имеющихся здесь шимпанзе, я убедился, что из числа тридцати с лишним обезьян, содержащихся в клетках, нет ни одной половозрелой. Из дальнейшего выяснилось, что получить взрослых шимпанзе при существующей там постановке охоты на обезьян нельзя. Охота на шимпанзе ведется грубо, жестоко и крайне нерационально. Взрослые обезьяны, загнанные толпою охотников на дерево вместе со своими детьми, или погибают под выстрелами и под ударами дубин охотников, или успевают спастись бегством. Негры предпочитают подбирать подростков, предварительно убив родителей, чем рисковать жизнью в попытке взять живьем взрослых шимпанзе. Несмотря на категорическое распоряжение администрации достать для меня взрослых обезьян, на Пастеровскую станцию неизменно доставлялись шимпанзе в детском возрасте и притом часто искалеченные, умиравшие сравнительно скоро после доставки.

Прожить некоторое время, около месяца, на станции смог только благодаря тому, что заведующий станцией ветврач Вильберт возвращался из Парижа только через месяц и я мог занять свободную комнату в лаборатории до его приезда. За это время я имел возможность подробно ознакомиться с методами содержания и кормления шимпанзе на станции, сделать несколько вскрытий шимпанзе, произвести кастрации, собрать гистологический материал по половым железам у молодых шимпанзе, сделать несколько экскурсий в глубь страны, чтобы ознакомиться с окружающими условиями и собрать некоторые материалы ботанического и зоологического характера.

Мои попытки достать взрослых шимпанзе из частных рук ни к чему не привели, так как в настоящее время шимпанзе взяты под охрану администрации колоний и никто не имеет права без специального разрешения охотиться на них или держать у себя дома.

Таким образом, на месте еще более выяснилось, что план заведующего станцией ветврача Вильберта, предложившего мне выдать ему 2 500 долларов с тем, что он берет на себя заготовить к октябрю месяцу нужных для опыта обезьян и отремонтировать вышеуказанную хижину, явно был неисполним.

Вместо нужных для опытов половозрелых самок-шимпанзе в лучшем случае я имел бы молодых, негодных для опытов подростков, так как не только администраторы-чиновники, но и ветврачи станции до последнего времени не умели отличать половозрелых шимпанзе от подростков. Произведенные мною вскрытия и кастрации, по-видимому, впервые пошатнули укоренившийся здесь ошибочный взгляд, будто половозрелость у шимпанзе наступает в четырех-пятилетнем возрасте и что у взрослых самок-шимпанзе нет менструаций.

Таким образом, первое, что надо было сделать, это выработать способ добывать в неискалеченном виде взрослых шимпанзе. Заняться этим на месте я уже не мог, так как наступал период тропических дождей, когда охота на обезьян становится невозможной, и, кроме того, возвращался ветврач Вильберт и мне нужно было освободить его помещение. Устроиться где-либо около станции, как я уже сказал выше, было совершенно невозможно.

4/V сего года я вернулся в Париж. Сделал доклад в письменной форме директору Пастеровского института и его помощнику. Доктор Ру и доктор Кальметт ответили мне письмом, копию коего прилагаю. Из этого письма видно, что в настоящее время ввиду острого финансового кризиса во Франции вообще и в Пастеровском институте, в частности, Пастеровский институт не может строить необходимого для жилья помещения и приобрести взрослых шимпанзе, по крайней мере, в ближайшее время. Оставался выход, который и был одобрен доктором Ру и Кальметтом: перенести опыты в Конакри, где жилищный вопрос разрешается сравнительно просто и где, пользуясь обещанной мне поддержкой губернатора доктора Пуаре, с наступлением сухого сезона (в октябре) можно добыть нужных обезьян, применив более рациональный способ охоты, устроить соответственное помещение для опытных животных и поставить опыты.

Я написал письмо губернатору Французской Гвинеи, где изложил положение дела, указал мои требова-

ния и просил дать категорический ответ: могу ли я и в какой мере рассчитывать на его содействие. В ожидании ответа, который мог прийти не раньше двух месяцев, я занялся в Пастеровском институте вместе с академиком Вертраном опытами иммобилизации обезьян газами, не оставляющими тяжелого следа на здоровье. Кроме того, в лаборатории профессора Воронова я получил возможность провести некоторые наблюдения и опыты, имеющие прямое отношение к моей теме. Здесь впервые я увидел половозрелую самку шимпанзе, живущую в лаборатории около трех лет. На этой самке, у которой собственные яичники были заменены яичниками женщины (более полутора лет тому назад), мною было произведено искусственное осеменение прежде всего в целях проверки рациональности технических приемов при работе с шимпанзе. В той же лаборатории профессора Воронова мною ведутся опыты по иммобилизации обезьян.

За время своего пребывания в Париже я завязал переписку с владелицей одного из самых крупных частных обезьянников (около 120 обезьян), расположенного в окрестностях Гаваны (Куба).

В этом обезьяннике, судя по литературным данным, имеются не только взрослые шимпанзе, дающие потомство в неволе, но также — орангутанги и гиббоны. Одно время я был склонен на основании полученной телеграммы от этой владелицы — главной базой своей работы сделать именно этот обезьянник. Однако только что полученное мною от той же владелицы большое письмо заставляет меня отказаться на время от этой мысли и сосредоточить пока все внимание на Конакри. Здесь губернатор доктор Пуаре предоставляет в мое распоряжение часть дома и надворных построек, готов взять на себя присмотр за их ремонтом и оборудованием и обещает, что к моему приезду (в первых числах октября) эти помещения будут готовы. Я знаю эти помещения, расположенные в опытном ботаническом саду. Знаю губернатора Пуаре как человека серьезного и весьма доброжелательного, живо интересующегося моей работой. Уверен, что при его помощи как администратора и при тех средствах, которые у меня имеются, удастся, несмотря на ряд неожиданно встретившихся затруднений, достать взрослых шимпанзе и опыты поставить. Использовать сложившуюся благоприятную обстановку в Конакри важно также ввиду необходимости достать значительное число обезьян для обезьянника в СССР, в организации которого я принимаю живое участие.

Таким образом, план моих дальнейших действий таков. В ближайшее время вместе с сыном, студентом 4 курса физико-математического факультета 1-го МГУ, вызванным мною в качестве помощника, я уезжаю в Конакри. Губернатор уже предупрежден о моем приезде телеграммой. К моему приезду (в первых числах октября) будет готово помещение для меня и помощника. Во всяком случае, большая часть работ по оборудованию помещения для обезьян также будет готова. Как только откроется возможность приступить к ловле обезьян (дождливый сезон кончается здесь обычно в средних числах октября), под моим личным наблюдением и при содействии губернатора будет отправлен в глубь страны отряд охотников, который, согласно моим инструкциям, займется ловлей половозрелых шимпанзе. После доставки их в Конакри будут немедленно поставлены опыты. Если удастся добыть горилл, будут проведены опыты с гориллой. Опыты гибридизации между различными видами человекообразных обезьян предполагаю организовать не раньше лета будущего года в вышеуказанном обезьяннике на Кубе.

Для выполнения программы опытов потребуется: 1) командировку мою продлить на год, 2) ассигновать на расходы по ведению опытов в 1927 году специальную сумму, указанную мною в прилагаемой при сем смете. Оборудование помещений в Конакри, поимку обезьян, содержание их в текущем году, оплату моего проезда в Африку с помощником, оплату персонала и лиц, привлеченных к опытам,— надеюсь до 1-го января 1927 года произвести за счет остающихся у меня на руках сумм.

За недолгое время своего пребывания в Африке я собрал и выслал некоторые образцы семян, насекомых и т. п. по просьбе некоторых ученых-специалистов. По моей просьбе губернатор доктор Пуаре выслал на мое имя еще некоторое количество семян полевых растений.

Эти скромные, чтобы не сказать больше, посылки, по-видимому, весьма заинтересовали лиц, получивших их. Зная, как мало имеется в коллекциях Академии наук образцов фауны и флоры Западной Тропической Африки, и предвидя возможность собрать в значительном числе образцы растений (семян), животных (главным образом насекомых, змей, птиц, шкур млекопитающих, а также паразитов и кровепаразитов), минералов, почв, а также утвари, оружия, одежды, изделий-фетишей и тому подобное, считаю своим долгом указать, что я могу и готов посильно быть полезным в этом направлении. Для этих сборов у меня имеется очень ограниченное количество посуды и реактивов, а также инструментов и приспособлений для ловли и консервирования. Поэтому они или должны быть высланы, или оплачены, так же, как и расходы по пересылке. Так как во Французской Гвинее можно сделать очень значительные сборы, особенно если привлечь к этому местных жителей-европейцев (врачей, ветврачей, агрономов, инженеров), нередко очень хорошо знающих местную флору и фауну, жизнь туземцев и тому подобное, то я позволю себе в смете заранее предусмотреть возможный расход. Полагаю, что ассигнование суммы в 2 000 долларов могло бы обеспечить возможность приобрести ценные коллекции из Французской Гвинеи.

На основании изложенного прошу Физико-математическое отделение Всесоюзной Академии наук: 1) сделать соответствующее постановление о продлении моей заграничной командировки в Западную Африку сроком до 1 января 1928 года, известив об этом Народный Комиссариат Земледелия, где я состою на службе; 2) утвердить представляемую здесь смету, причем если смета Академии наук уже рассмотрена, то представляемую смету провести как дополнительную в сверхсметном порядке.

2/IX 1926 г. Париж

Продолжение в следующем номере

Луис Фишер

Ленин и германская революция

Международное положение подвергалось коренным изменениям. Положение Германии ухудшалось. Мощное французское контрнаступление под Суассоном 18 июля 1918 года застигло германскую армию врасплох и вынудило ее отступить. Фельдмаршал Герман фон Эйхгорн, германский главнокомандующий на Украине, и его адъютант капитан фон Дресслер 1 августа были убиты в Киеве левым эсером. Вывозить с Украины хлеб стало еще труднее: в Германии и в Австро-Венгрии усиливался голод.

Утром 8 августа, под завесой тумана, британские, австралийские, канадские и французские дивизии прорвали германскую оборонительную линию во Франции. «Положение стало чрезвычайно серьезно,— писал Людендорф.— После 8 августа падение боеспособности Германии больше не подлежало сомнению... Войну надо было кончать». Через пять дней Людендорф объявил Гинденбургу, канцлеру и государственному секретарю адмиралу фон Гинтце, «что наступлением заставить противника просить мира больше не представляется возможным. А одними оборонительными действиями добиться этой цели нельзя, так что придется кончать войну с помощью дипломатии».

На другой день эти опечаленные господа совещались с кайзером Вильгельмом. Гинтце со слезами на глазах вкратце изложил взгляды Людендорфа. «Император был совершенно спокоен. Он согласился с государственным секретарем фон Гинтце и поручил ему открыть переговоры о мире, если возможно, через посредничество королевы Нидерландов»[1].

Германская армия была побеждена. Германия потерпела поражение на поле битвы. Сам Людендорф признал это. И все-таки Людендорф и маленький фельдфебель — Адольф Гитлер,— зная, как романтические немцы любят мифы, успешно распространяли басню о том, что Германия якобы проиграла первую мировую войну в результате «Дольхштосса» — удара в спину, нанесенного в тылу коммунистами, социалистами, пацифистами и евреями. (Эта «большая ложь» помогла Гитлеру прийти к власти в 1933 году.)

Монархическая Германия смотрела в открытый гроб, послу Гельферихy не было смысла возвращаться в Москву с Коронного совета, на котором говорилось о неминуемом разгроме. Германское посольство переехало в Петроград, поближе к немецкой солдатне, сидевшей в Балтийских государствах. Позже оно переместилось в оккупированный войсками генерала Гофмана русский город Псков. Там оно утратило свои дипломатические функции, как Гельферих, по-видимому, и хотел. Он и его военный атташе, майор Шуберт, пламенно ненавидели большевизм и надеялись, что их уход приведет к его падению.

Генерал Макс Гофман бездельничал в тихой и всеми забытой восточной заводи войны, кипя от зависти к Людендорфу и не зная, куда девать накопившуюся энергию. «Я думаю, что нам совершенно необходимо начать новое наступление в России», поверял он своему дневнику 26 августа 1918 года. «Если Антанта посадит на престол царя без нашего участия, мы будем изгнаны из Восточной Европы на следующие полвека»[2]. Гофману явно хотелось помочь Антанте избрать нового царя.

Опьяненный мечтами о завоеваниях, Гофман больше не видел действительности. Вести с запада протрезвили его. 11 ноября 1918 года было подписано перемирие. Война закончилась полным поражением Германии.

Гофман обвинял в поражении других немецких генералов. «Войну на западе мы бы выиграли в августе 1918 года, галопом», если бы только первый прорыв через Бельгию был проведен по плану Шлиффена. Вместо этого правый фланг ослабили, чтобы укрепить левый. Кто виноват? Германское верховное командование. Немцам не следовало останавливаться на Марне. Мольтке виноват. Надо было тогда не зарываться на четыре года в траншеи, а нанести прямой, быстрый и массивный лобовой удар. «Вторая Ставка» упустила возможность. После этого войну можно было выиграть только на востоке. Но верховное командование не воспользовалось случаем, чтобы, разбив Россию и сдав Бельгию, заключить в 1917 году мир на основе status quo ante.

Неожиданно, несмотря на все эти промахи, большевистская революция предоставила Германии

Глава из книги «Жизнь Ленина». Лондон. 1970.

[1] Ludendorff's Own Story. August 1914 — November 1918; pp. 328—335.

[2] Max Hoffmann. War Diaries and Other Papers, Vol. I. London, 1929, p. 232.

вторую возможность выиграть войну, «установив порядок в России и подписав договор о дружбе с новым русским правительством». Тогда на западе можно было бы выждать: такая стратегия не принесла бы ни победы, ни поражения. А Людендорф «хотел победить. Но он не употребил всех своих сил, да и не употреблял их с умом». Не сумев прорвать фронт, Людендорф мог бы вести на западе оборонительную войну и начать мирные переговоры, пока Германия еще была сильна. Он предпочел вести в наступление истощенные остатки армии и, таким образом, оставил свою страну безоружной «перед лицом ненависти англичан, фанатичной мстительности французов и душевно неуравновешенного Вильсона»[3].

Таков был диагноз, поставленный Гофманом на основании посмертного вскрытия. Война была проиграна. Людендорф провез Ленина в Россию, но не смог воспользоваться плодами своей интриги. По логике Гофмана, Брестский мир был ошибкой. Германии нужно было разогнать Советы и сделать Россию своим сателлитом. Гофман возлагал ответственность за эту ошибку на Людендорфа, жаждавшего военной победы на западе и полной гегемонии в Европе.

В более глубоком смысле поражение Германии в обеих мировых войнах можно объяснить тем, что она не знала, восточная она держава или западная, и не могла определить, кто ее основной враг: Россия или англо-французы. Поэтому она вступила в схватку и с теми и с другими и потерпела поражение. Исторические параллели обыкновенно расходятся. Но в данном случае есть семейное сходство между Брестским миром, позволившим Людендорфу подготовить удар, который, по его замыслу, должен был поставить запад на колени, и пактом Молотова — Риббентропа, подписанным 23 августа 1939 года.

Ноябрьское перемирие 1918 года было подписано под занавес. Кайзер Вильгельм отрекся и навсегда эмигрировал в Голландию. (Впрочем, он дожил до вторжения Гитлера в Нидерланды.) Германия стала республикой. Произошла революция. Но большевики ожидали большего.

«Мы головой и сердцем с вами»,— писала Ленину Клара Цеткин, вождь спартаковцев, послуживших зародышем Коммунистической партии Германии. 26 июля 1918 года Ленин ответил ей: «Это дает нам уверенность, что лучшие элементы западноевропейского рабочего класса — несмотря на все трудности — все же придут нам на помощь»[4].

За два дня до покушения на его жизнь Ленин обратился с речью к Всероссийскому съезду по просвещению. «Товарищи! — сказал он.— Мы переживаем один из наиболее критических, важных и интересных моментов — момент нарастания всемирной социалистической революции... Все признаки указывают на то, что Австрия и Италия переживают канун революции... В более стойких и крепких государствах, как Германия, Англия и Франция, несколько иначе и менее заметно, но совершается тот же процесс. Крах капиталистического строя и капиталистической войны неизбежен. Германские империалисты не смогли задушить социалистической революции»[5].

Ленин не забывал и о вопросах внутренней политики. Всего за 18 дней до покушения на его жизнь он обратился с письмом к президиуму Конференции пролетарских культурно-просветительных организаций, в котором жаловался на чрезмерную робость «в деле выдвигания *рабочих для управления* государством». На другой день он напечатал в «Правде» короткую статью о необходимости выделять в прессе меньше места политике и больше места экономике: «Почему бы. вместо 200—400 строк, не говорить в 20—10 строках о таких простых, общеизвестных, ясных, усвоенных уже в значительной степени массой явлениях, как подлое предательство меньшевиков, лакеев буржуазии, как англо-японское нашествие ради восстановления священных прав капитала?..» Требуя «побольше экономики», Ленин настаивал не на экономике вообще, а на экономике «действительного строительства новой жизни». «Черная доска отсталых фабрик, после национализации оставшихся образцом разброда, распада, грязи, хулиганства, тунеядства, где она?»[6]

Но в первую очередь ум Ленина занимала Германия. Необычная нота прозвучала в его обращении к заседанию фабрично-заводских комитетов 3 октября. Раньше он говорил о неизбежности мировой революции, чтобы ободрить своих слушателей, теперь он говорил о ней, чтобы пробудить трудовой энтузиазм: «Пролетариат России не только... следит за событиями. Он ставит вопрос о том, чтобы напрячь все силы *для помощи немецким рабочим*... Российский пролетариат поймет, что теперь от него потребуются величайшие жертвы на пользу интернационализма... Начнем же немедленно готовиться. Докажем, что русский рабочий умеет гораздо более энергично работать... Прежде всего удесятерим свои усилия по заготовке запасов хлеба... Пусть таким же путем удесятерится наша работа по созданию пролетарской Красной армии... Мы решили иметь армию в 1 000 000 человек к весне, нам нужна теперь армия в три миллиона человек. Мы можем ее иметь. И мы будем ее иметь»[7]. Лозунг о мировой революции из мечтательной симфонии стал превращаться в марш.

Чтобы повлиять на события в Германии, Ленин подготовил длинный памфлет, направленный против неторопливого эволюционизма Карла Каутского, теоретика германской социал-демократии.

---

[3] Max Hoffmann. Krieg Versäumen Gelegenheiten, pp. 231—232.

[4] V. Y. Lenin. Uber Deutschland und Deutsche Arbeiterbewegung. Aus Schriften, Reden, Briefen. Besorgt vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, East Berlin, 1958, S. 443.

[5] Ленин. Сочинения, 2-е изд. т. 23, с. 197.

[6] Там же, с. 211—214.

[7] Там же, с. 215—217.

Но составление брошюры требовало времени, а Ленин хотел, чтобы события в Берлине как можно скорее достигли точки кипения. Поэтому он сочинил предварительную статью под заглавием «Пролетарская революция и ренегат Каутский», которую 11 октября 1918 года опубликовала «Правда». «Величайшая беда и опасность Европы,— жаловался Ленин,— что в ней *нет* революционной партии. Есть партии предателей, вроде Шейдеманов, Реноделей, Хендерсонов, Уэббов и К^0, или лакейских душ, вроде Каутского. Нет партии революционной. Конечно, могучее революционное движение масс может выправить этот недостаток, но он остается великой бедой и великой опасностью. Поэтому всячески надо разоблачать ренегатов, вроде Каутского...» Ленин призывал немецких рабочих «пойти на революцию, *не считаясь* с национальными жертвами (только в этом и состоит интернационализм)... Интерес международной рабочей революции *выше* целости, безопасности, спокойствия того или другого, и *именно своего*, национального государства». Очевидно, Ленин опасался патриотических настроений в среде германского рабочего класса и думал о «целости и безопасности» нового государства Советов.

Социализм зародился сам по себе в целом ряде государств. Но колыбелью современного социалистического движения была Германия, и его родоначальниками были Маркс и Энгельс, два плодовитых немца, проведших свои самые плодотворные годы в Англии, поглощая британскую статистику и производя на свет универсальные теории. Прямая линия марксистского наследования ведет от Маркса через Энгельса к Каутскому. Карл Каутский (1854—1938) кодифицировал марксистские социальные законы, систематизировал марксистскую мысль и научил социализму германскую социал-демократическую партию (СПД), организованную Августом Бебелем, Вильгельмом Либкнехтом и Фердинандом Лассалем в 1863 году. Вначале эта партия исповедовала пацифизм и интернационализм. Бебель, рабочий с ораторским даром, выступил в 1870 году против военных кредитов и поддержал Парижскую Коммуну.

Каутский нашел врага в Эдуарде Бернштейне (1850—1932), чья книга об эволюционном социализме была основана на следующих положениях: классовая борьба затухает, средние классы, переходные между рабочими и работодателями, растут, а капитализм вовсе не стоит на краю гибели; поэтому есть реальная возможность провести общественные и экономические реформы. Каутский и Бебель отвергли теории Бернштейна, предпочитая реформам революцию. В сибирской ссылке Ленин и Крупская за две недели перевели памфлет Каутского против Бернштейна. В апреле и в октябре 1911 года Ленин одобрительно отзывался о Каутском в письмах к Максиму Горькому. В 1912 году Каутский подписал Базельский манифест, призывавший социалистов похоронить буржуазию в случае войны.

Смерть, наступившая в 1913 году, избавила Бебеля от духовных мучений и политической раздвоенности, на которые начало мировой войны обрекло СПД. Маркс люто ненавидел русский царизм и считал имперскую мощь Великобритании необходимой, чтобы противостоять ему на мировой арене. Бебель был недоволен соперничеством Германии с Англией на морях. СПД отстаивала всеобщую забастовку как орудие предотвращения войны. Тем не менее в 1914 году социалистические депутаты рейхстага, за исключением весьма немногих, проголосовали за военные кредиты. Чувства победили разум, патриотизм изгнал пацифизм, национализм затмил интернационализм.

Каутский, однако, как и Бернштейн, остался на антивоенных позициях и вместе с Гуго Гаазе вступил в маленькую Независимую социалистическую партию Германии.

Поэтому можно было бы ожидать, что Каутский положительно отнесется к захвату власти антивоенной и революционной партией большевиков. Так отнесся к большевистскому перевороту Карл Либкнехт, унаследовавший от своего отца, Вильгельма Либкнехта, ненависть к монархической России. Но вместо этого Каутский отнесся к диктатуре пролетариата всего лишь как к новой форме русского абсолютизма.

Гнев Ленина легко понять. Пробыв у власти 11 месяцев, он уже понимал, что Советская Россия не могла, а зарубежье не хотело облегчить исполнение стоявшей перед ним задачи: в кратчайший срок построить сильное государство. Но теперь родина Маркса была беременна революцией, и, конечно, ожидалось, что эта революция будет марксистской: младшей, но более одаренной сестрой советской революции. Противники такой революции вызывали в Кремле ярость, а в числе противников был и Каутский. В 1918 году он напечатал в Вене брошюру (63 стр.) под названием «Пролетарская революция», «почти треть которой», по мало любезному выражению Ленина, «занял наш водолей болтовней, которая очень приятна для буржуазии, ибо равняется подкрашиванию буржуазной демократии и затушевывает вопрос о пролетарской революции». «Нельзя забывать, что Каутский знает Маркса почти наизусть», признает далее Ленин, перед тем как доказать (на восьмидесяти с лишком страницах), что Каутский ровным счетом ничего не понимает в Марксе[8].

Основной довод Ленина заключается в том, что хотя демократического государства вообще не

[8] Там же, с. 331—412. См. также: Ленин. Избранные произведения в шести томах, т. 4, 1918—1920, с. 86—160 и отдельные издания брошюры «Пролетарская революция в ренегат Каутский». Эта статья была написана Лениным в октябре — ноябре 1918 года. В марте 1920 года Ленин начал работать над предисловием к ее английскому изданию с целью дать анализ и критику деятельности Дж. Макдональда и его Независимой Рабочей Партии («Независимой» — на словах независимой, на деле вполне зависимой от буржуазных предрассудков), но, написав страницы полторы (воспроизведенные в «Ленинском сборнике», 36, с. 100—101), бросил за неимением времени.

может быть, советское государство все-таки более демократично, чем буржуазное. Каутский это отрицал. Полемика между Лениным и Каутским, таким образом, положила начало спорам о природе, о преимуществах и недостатках советской системы, которые ведутся в мировом масштабе и посейчас. Ленин изложил суть взглядов Каутского в начале книги, а затем перешел к своим собственным взглядам на грехи капиталистической свободы и добродетели Советской власти. За последовавшие десятилетия сторонники Ленина ничего не прибавили к его аргументам, кроме повторений.

«Буквально,— утверждал Каутский,— слово диктатура означает уничтожение демократии. Но, разумеется, взятое буквально, это слово означает также единовластие одного отдельного лица, не связанного никакими законами». Не предвидя двадцатитрехлетнего периода сталинского единовластия, Ленин объявил эти слова «заведомой ложью». Каутский утверждал также, что, по Марксу, «диктатура пролетариата» является не формой правления, а «состоянием, которое по мере необходимости должно наступить повсюду там, где пролетариат завоевал политическую власть». В подтверждение он привел слова Маркса о том, «что в Англии и в Америке переход может совершиться мирно, следовательно, путем демократическим». Маркс, по мнению Каутского, считал, что диктатура есть временная необходимость, а не цель революции, необходимость, непосредственно связанная с захватом власти, а не желательная форма правления. В таких странах, как Англия и Америка, где переход к социализму мог быть бы осуществлен демократическим путем, диктатура не была нужна.

Ленин попытался применить к Каутскому убийственные доводы и эпитеты: «...чудовищное извращение марксизма начетчиком в марксизме Каутским... сведется к лакейству перед оппортунистами, то есть в конце концов перед буржуазией». Каутский «забыл» о классовой борьбе. «Перечислить все отдельные нелепости, до которых договаривается Каутский, вещь невозможная, ибо у него в каждой фразе бездонная пропасть ренегатства». Слово «ренегатство» звучит многозначительно в устах Ленина: Каутский забыл об основном религиозном догмате марксизма — о классовой борьбе. «Уничтожала ли диктатура рабовладельцев демократию *среди рабовладельцев*, для них? — спрашивал Ленин.— Всем известно, что нет... Диктатура не обязательно означает уничтожение демократии для того класса, который осуществляет эту диктатуру над другими классами, но она обязательно означает уничтожение... демократии для того класса, над которым или против которого осуществляется диктатура».

Каутский отвергал идею классовой диктатуры, потому что «класс может только господствовать, но не управлять... Управляют же организации или партии». «Путаете, безбожно путаете, господин путаницы советник!» — издевательски комментирует Ленин.

Пролетариат никогда не управлял Советским Союзом. Управляла партия, в которой господствовал диктатор или олигархия.

Злоба заставила Ленина забыть собственные его слова, сказанные в 1905 году в памфлете «Две тактики социал-демократии в демократической революции: «С вульгарно-буржуазной точки зрения, понятие диктатура и понятие демократия исключают друг друга». Свет на эти слова проливают заметки, сделанные Лениным на полях «Критики Готской программы» Маркса в 1917 году, когда он работал над «Государством и революцией»: «По сути дела, демократия исключает свободу». В этом смысле диктатура и демократия схожи и вовсе не исключают друг друга. Ленин здесь имеет в виду и пролетарскую, и буржуазную демократию: «Диалектика развития такова: от самодержавия к буржуазной демократии, от буржуазной демократии к пролетарской, от пролетарской вообще ни к какой». Пришествие свободы ожидалось при «никакой» демократии.

В том же самом памфлете Ленин указал на различия между классовой диктатурой и диктатурой личной, между диктатурой демократической и социалистической. Различие, очевидно, заключалось во временной природе пролетарской или социалистической диктатуры. Здесь Ленин опирается на Маркса, писавшего в «Новой рейнской газете» 14 сентября 1848 года: «Всякое временное государственное устройство после революции требует диктатуры и притом энергичной диктатуры». «Что же говорят нам эти слова Маркса? — разъясняет Ленин.-- Что временное революционное правительство *должно* выступать диктаторски».

Эти слова не противоречат Каутскому, который, ссылаясь на Маркса, говорит о том, что пролетарская диктатура будет не «формой правления», а временным состоянием после захвата власти. Многое, однако, зависит здесь от интерпретации слова «временное». Что оно означает: три месяца? три года? тридцать лет? полвека? В определенном смысле, конечно, все на этом свете временно...

(О продолжительности «временного» этапа Ленин говорит в статье, опубликованной в ноябрьской книжке «Коммунистического Интернационала» за 1919 год: «Социализм есть уничтожение классов. Диктатура пролетариата сделала для этого все, что могла. Но сразу уничтожить классы нельзя. И классы *остались* и *останутся* в течение эпохи диктатуры пролетариата. Диктатура будет не нужна, когда исчезнут классы. Они не исчезнут без диктатуры пролетариата».)

Диктатура требовала максимального насилия. Это исключало свободу. Еще в «Двух тактиках...» Ленин писал: «Великие вопросы в жизни народов решаются только силой». От этого принципа он никогда не отказался и всегда следовал ему. «Каутский,— писал Ленин,— докатился... до уровня либерала, который болтает пошлые фразы о «чистой демократии»... чураясь всего более *революционного насилия* со стороны угнетенного класса. Когда Каутский «истолковал» понятие «революционной диктатуры пролетариата» таким образом, что исчезло революционное насилие со стороны угнетенного класса над угнетателями, то в деле либерального искажения Маркса был побит

всемирный рекорд. Ренегат Бернштейн оказался щенком по сравнению с ренегатом Каутским». Ленин предсказывал переход к социализму с помощью насилия в Англии и в Америке: «...необходимость же этого насилия *в особенности* вызывается тем... что существует *военщина и бюрократия*. Как раз этих учреждений, как раз в Англии и в Америке, как раз в 70-х годах 19-го века, когда Маркс делал свое замечание, *не было*. (А теперь они и в Англии и в Америке *есть*.)»

Здесь Ленин ревизует и Маркса, и факты: в Англии и в США были в 70-х годах и бюрократия, и сильные армии. Но Ленин свято веровал во всеобщую применимость социальных законов, не терпел исключений и кроил частности так, чтобы они подходили под его обобщения. Благодаря такому образу мыслей он был непоколебимо убежден, что раз в России произошла революция, ее не минует и весь мир.

Однако Ленин опасался, что немцы вместо того чтобы произвести пролетарскую революцию, сохранят основы капитализма. Поэтому он особенно сильно ополчился против капиталистических свобод: «Каутский бесстыдно прикрашивает буржуазную демократию, замалчивая, например, то, что делают наиболее демократические и республиканские буржуа в Америке или Швейцарии против бастующих рабочих. О, мудрый и ученый Каутский об этом молчит! Он не понимает, этот ученый и политический деятель, что молчание об этом есть подлость... О, ученость! О, утонченное лакейство перед буржуазией! О, цивилизованная манера ползать на брюхе перед капиталистами и лизать их сапоги! Если бы я был Круппом или Шейдеманом, или Клемансо, или Реноделем, я бы стал платить господину Каутскому миллионы...»

«Ученый господин Каутский «забыл» — вероятно, случайно забыл — «мелочь», именно: что охрану меньшинства господствующая партия буржуазной демократии дает только другой *буржуазной* партии, пролетариату же при всяком *серьезном, глубоком, коренном* вопросе вместо «охраны меньшинства» достаются военные положения или погромы». Далее Ленин формулирует свой закон: *«Чем больше развита демократия, тем ближе она бывает при всяком глубоком политическом расхождении, опасном для буржуазии, к погрому или к гражданской войне.* Этот «закон» буржуазной демократии ученый господин Каутский мог бы наблюдать на деле Дрейфуса в республиканской Франции, на линчевании негров и интернационалистов в демократической республике Америке, на примере Ирландии и Ульстера в демократической Англии, на травле большевиков и организации погромов против них в апреле 1917 года в демократической республике российской...»

«Возьмите буржуазный парламент. Можно ли допустить, что ученый Каутский никогда не слыхал о том, как биржа и банкиры *тем больше* подчиняют себе буржуазные парламенты, чем сильнее развита демократия?

С другой стороны, по утверждению Ленина, «пролетарская демократия, одной из форм которой является советская власть, дала невиданное в мире развитие и расширение демократии именно для гигантского большинства населения, для эксплуатируемых и трудящихся». Советская внешняя политика также демократична и «делается открыто», в то время как «везде обман масс, в демократической Франции, Швейцарии, Америке, Англии в сто раз шире и утонченнее, чем в других странах». «Участие в буржуазном парламенте (который *никогда не решает* серьезнейших вопросов в буржуазной демократии: их решает биржа, банки) *загорожено* от трудящихся масс тысячами загородок, и рабочие великолепно знают и чувствуют, видят и осязают, что буржуазный парламент *чужое* учреждение, *орудие угнетения* пролетариев буржуазией...»

«Советская власть в миллионы раз демократичнее самой демократичной буржуазной республики... Инстинктивно, слыша обрывки признаний правды из буржуазных газет, рабочие всего мира сочувствуют Советской республике именно потому, что видят в ней *пролетарскую* демократию, *демократию для бедных*, а не демократию для богатых, каковой является на деле всякая, даже наилучшая, буржуазная демократия... А в России совсем разбили чиновничий аппарат... прогнали всех старых судей, разогнали буржуазный парламент — и дали *гораздо более доступное* представительство именно рабочим и крестьянам...»

«Каутский не понимает этой, для каждого рабочего понятной и очевидной, истины, ибо он «забыл», «разучился» ставить вопрос: демократия *для какого класса*? Он аргументирует как Шейлок: «фунт мяса», больше ничего[9]. Равенство всех граждан — иначе нет демократии».

Назвав Каутского «ученейшим кабинетным дураком с невинностью десятилетней девочки», Ленин обрушился на данный им анализ разгона Учредительного Собрания. Выборы в Собрание, по словам Ленина, были проведены преждевременно, до того как большевики достигли максимальной популярности. Ленин привел статистику: на Всероссийском съезде Советов в июне 1917 года большевики получили 13 % голосов, 7 ноября 1917 года — 51 % голосов, 23 января 1918 года — 61 %, в марте 1918 года — 64 % и в июле 1918 года — 66 %[10].

Эти цифры весьма примечательны, Ибо, по словам Ленина, меньшевики и правые эсеры были исключены из советов 14 июня 1918 года[11]. Левые эсеры были исключены в начале июня 1918 года. Таким образом, прирост только в два процента голосов между мартом и июлем 1918 года указывает на задержку в росте большевистской популярности. Употребление государственной

[9] Это упоминание о Шейлоке опущено в английском издании цитируемой книги Ленина, напечатанном в то время «Британской Социалистической Партией» — предшественницей Британской КП.

[10] Ленин. Сочинения, 2-е изд., т. 23, с. 368.

[11] Там же, с. 372.

машины для подавления соперников и «переубеждения» электората должно было сделать Советы «монолитными» гораздо раньше.

Ленин утверждал, что Учредительное Собрание было разогнано потому, что большевики были побеждены на выборах, которые, произойди они позже, принесли бы большевикам победу. Таким образом, по логике Ленина, на течение дела влияют *ожидаемые* события, а не события на самом деле имевшие место.

Ленин приветствовал «поношения», градом сыпавшиеся на Советскую Россию: «Это хорошо, ибо это ускорит и углубит раскол революционных рабочих Европы с Шейдеманами и Каутскими, Реноделями и Лонгэ, Хендерсонами и Рамсеями Макдональдами, со старыми вождями и старыми предателями социализма. Массы угнетенных классов, сознательные и честные вожди из революционных пролетариев будут *за* нас... Большевизм помог на деле развитию пролетарской революции в Европе и в Америкѐ... Не только общеевропейская, но мировая пролетарская революция зреет у всех на глазах, и ей помогла, ее ускорила, ее поддержала победа пролетариата в России».

Ленин окончил памфлет против Каутского 9 ноября 1918 года. В ночь с 9 на 10 он получил известия о революции в Берлине, передавшей власть Советам, а утром дописал последнее предложение своего памфлета: «Заключение, которое мне оставалось написать к брошюре о Каутском и о пролетарской революции, становится излишним».

Но настоящее заключение написала сама жизнь, разочаровав ожидания Ленина. Сначала все шло хорошо. 23 октября Карла Либкнехта выпустили из тюрьмы. Через три дня подал в отставку Людендорф. На короткое время показалось, что его преемником может стать Либкнехт. 3 ноября восстали матросы в Киле, а 9 ноября Либкнехт с балкона королевского дворца провозгласил установление Германской советской республики. Так как угрожал хаос и во многих городах власть была захвачена Советами, германский канцлер, принц Макс Баденский, передал свой пост Фридриху Эберту, социал-демократу, входившему в имперский военный кабинет. Филипп Шейдеман, другой социал-демократический член кабинета, узнав о действиях Либкнехта, провозгласил демократическую республику. Эберт пробыл на посту канцлера только один день — 9 ноября. В ту же ночь с ним связался по телефону генерал Вильгельм Гренер, от верховного командования предложивший ему вооруженную поддержку. Эберт принял предложение генералов. Этот «союз по телефону», как говорил Джеральд Фрейнд[12], спас республику и обрек революцию на поражение.

На другой день Эберт обратился к Берлинскому совету рабочих и солдат и заручился его поддержкой. Позже Эберта выбрали председателем Совета Народных Комиссаров: так именовалось его правительство в подражание Советской России. Но это была лишь уступка революционной буре, шедшей уже на убыль. Правительство Эберта состояло из умеренных социалистов.

Германские советы собирались положить конец войне. Но окончание войны положило конец им самим, они не могли больше бороться. 19 декабря 1918 года Съезд Советов назначил на 19 января 1919 года выборы в Учредительное Собрание. Четыре дня спустя революционные солдаты, матросы и вооруженные спартаковцы ворвались в имперскую канцелярию и арестовали Эберта. На другой день солдаты регулярной армии, повинуясь приказу Гинденбурга и правительства, освободили его. Увидев призрак контрреволюции, независимые социалисты вышли из кабинета. В Берлине завязались ожесточенные уличные бои. В некоторых районах победа осталась за революционерами. Но 16 января войска под командой социал-демократического вождя Густава Носке вошли в Берлин и, поставив пулеметы и пушки на стратегических перекрестках, овладели столицей. В тот же вечер политические бандиты, вероятно, первое поколение нацистов, убили Карла Либкнехта и Розу Люксембург и бросили их тела в канал. После этого пламя революции стало быстро гаснуть. 6 февраля 1919 года в Веймаре, городе Гёте, сошлось Национальное собрание. Эберт был выбран президентом, а Шейдеман — канцлером коалиционного правительства, которое поддерживали социал-демократы, партия католического центра и демократическая партия. С этого начался извилистый — то здоровый, бодрый и творческий, то печальный — путь Веймарской республики.

Коммунистическая революция в Германии потерпела поражение, потому что рабочие и интеллигенция в нее не верили, крестьяне в ней не нуждались, а армия, средние классы и умеренные политические деятели были против нее. Ленину следовало бы знать, что судьба германской революции зависела не от «ренегата Каутского» и не от «предательства» социал-демократов. Коммунизм учит, что великие события повинуются «железной логике истории» и «объективной исторической необходимости». Уже одни эти критерии должны были предопределить коренное различие между германской революцией и русской. Большевизм взял власть потому, что мировая война повела к распаду русского общественного строя и разложила русскую армию. Но германская армия, потеряв в боях 1 834 534 человека, 11 ноября 1918 года все еще насчитывала 3 403 000 человек, 183 дивизии. Несмотря на отдельные случаи неповиновения и мятежа, эти вооруженные силы стали на защиту новорожденной республики. Кроме того, общественная структура Германии осталась невредимой, хотя война и повела к многочисленным внутренним сдвигам. Потребовалось четырнадцать послевоенных лет безумия и бестолковщины в Германии, на Западе и в Москве, чтобы породить тоталитаризм Гитлера.

К этим объективным факторам можно прибавить и некоторые субъективные: социал-демократическая

[12] Unholy Alliance. Russian-German Relations from the Treaty of Brest-Litovsk to the Treaty of Berlin. Wiht an intruduction by J. W. Wheeler-Bennett. London — New York, 1957, p. 33.

партия Германии, благодаря разлагающему влиянию компромиссов военного времени, больше не была той партией, которую знал Бебель. В конце войны ее вожди стояли перед непреодолимым соблазном разделить власть с буржуазией. И, наконец, одиннадцать месяцев большевистской диктатуры в России отбили у социал-демократов и у Каутского еще остававшийся у них вкус к революции. Большевизм нуждался в коммунистической Германии, но сделал ее создание невозможным.

Ленин делал все, чтобы коммунистическая Германия стала возможной. За словесными нападками на Каутского последовали хорошо замаскированные дела. 22 октября Ленин впервые выступил публично после того, как на него было совершено покушение. В своем сорокаминутном докладе на объединенном заседании ВЦИК, Московского совета, фабрично-заводских комитетов и профессиональных союзов он отметил многочисленные признаки революции в Европе. Цитируя сообщения итальянской буржуазной газеты о поездке американского профсоюзного вождя Самюэля Гомперса по Италии, он сказал: «Итальянские рабочие ведут себя так, что, кажется, они позволили бы ездить по Италии только Ленину и Троцкому». В Германии, утверждал Ленин, создание Советов и укрепление левой линии в Независимой социалистической партии являются верными признаками назревающей революции.

К Ленину, по-видимому, вернулись силы. Ободренный перспективой международной революции, он выступает каждый день на двух-трех митингах. На одном митинге 6 ноября он сказал: «Германия, как вы знаете, выслала нашего посла из Берлина, ссылаясь на революционную пропаганду нашего представительства в Германии. Германское правительство как будто раньше не знало, что наше посольство вносит революционную заразу. Но если раньше Германия об этом молчала, то потому, что она была еще сильна, что она не боялась нас. Теперь же, после военного краха, мы стали ей страшны».

Ленин знал правду: это была не зараза, а организованная подрывная деятельность. Советский посол Адольф Иоффе покупал вооружение германским революционерам и финансировал их пропаганду. Много лет спустя я услыхал об этом от него самого. В 1927 году в Москве я услыхал от общего знакомого, Георгия Андреичина, советского коммуниста болгарского происхождения, что Иоффе хотел бы со мною встретиться. Я раньше никогда не встречал Иоффе, но он слыхал о моей работе над книгой по советской внешней политике и, по-видимому, хотел поговорить с посторонним — для истории. Только позже мне стало ясно, почему он хотел говорить со мной: 17 ноября 1927 года, через несколько недель после нашей встречи, Иоффе покончил с собой в знак протеста против политики Сталина. Он был не в силах предотвратить наступление новой эры репрессий и мог лишь своей смертью показать, что отказывается принять ее. Мне он сказал, что политика Сталина глубоко его огорчает. И без всякого перехода, но как бы для того, чтобы указать, что он был воинствующим коммунистом и именно поэтому не мог терпеть Сталина, медленно встал с постели (он был болен) и вынул из своих бумаг отчет о деятельности советского посольства в Берлине в 1919 году. Посольство, утверждал Иоффе, «было главным штабом германской революции. Я покупал тайную информацию у германских чиновников и передавал ее радикальным деятелям»,— которые были большей частью членами Независимой социалистической партии,— «а те использовали ее в своих речах и статьях, направленных против правительства кайзера. Я заплатил 100 000 марок за оружие для революционеров. Тонны антимонархической и антивоенной литературы печатались за счет нашего посольства. Мы хотели свергнуть монархию и прекратить войну. Ваш президент Вильсон преследовал ту же цель иными средствами. Почти каждый день после наступления темноты независимые социалисты тайком приходили в посольство, чтобы со мной посоветоваться». Иоффе был испытанный заговорщик. Социалисты приходили за его советом, за деньгами, за руководством. «В конце концов,— сказал он с сожалением,— мы осуществили мало. Для значительных перемен, для успешной революции у нас не хватало сил». Подумав минуту, он добавил: «Но, кажется, мы сократили войну на месяц и спасли много жизней».

Слова Иоффе подтверждаются его выступлением в печати, которое я позже нашел на страницах советского журнала[13]. Там Иоффе писал, что более десяти газет Независимой социалистической партии выходило под надзором советского посольства в Берлине и на его деньги. При этом, как категорически утверждал Иоффе, советское посольство всегда работало в тесном контакте с германскими социалистами, когда велась подготовка революции.

Ленин придавал большое значение присутствию Иоффе в Берлине. Об этом свидетельствует не меньший авторитет, чем Карл Радек: «Независимцы требовали от нас отказа от взноса дани, предписанной нам Брестским миром. Владимир Ильич сопротивлялся этому. «Стоит уплатить за то, чтобы Иоффе мог еще оставаться в Берлине,— говорил он.— И мы золото послали». В это время, осенью 1918 года, Ленин отправил Радека в Германию руководить революцией. Восемь лет спустя Радек опубликовал воспоминания о своих похождениях в Германии[14].

Хотя Карл Радек сопровождал советскую делегацию в Брест-Литовск, он никогда не занимал должности в советском правительстве, он был только публицист, лучший в России, а может быть, в период своего расцвета,— и во всем мире. Он был дьявольски остроумен и феерически уродлив. Густые, курчавые, растрепанные черные волосы, которые он, по-видимому, расчесывал полотенцем, а не гребешком; смеющиеся близорукие глаза за толстыми стеклами очков; выпяченные влажные губы; безусое лицо с бакенбардами, сходившимися под подбородком, и нездоровой желтоватой кожей. Но острый

[13] «Вестник жизни», 1919, № 5.

[14] Радек К. Ноябрь. Страничка из воспоминаний.— «Красная новь», 1926, ноябрь, с. 139—175.

язык Радека, блеск его юмора и достоверность сообщаемой информации заставляли забыть о его внешности. Его комнаты — сначала в Кремле, потом в закопченном правительственном доме на набережной Москвы-реки — были загромождены кипами газет со всех концов мира. Он читал газеты и журналы с молниеносной быстротой, в то же время разговаривая с посетителем, комментируя прочитанное, пошучивая и ругаясь. В начале двадцатых годов, когда я еще плохо знал русский язык, мы разговаривали по-немецки: Радек был польский еврей, воспитанный в Германии. Позже мы перешли на русский язык. Иногда я звонил ему по телефону. Отвечала его жена и назначала мне визит от имени мужа. Иногда отвечал сам Радек. «Товарищ Радек»,— говорил я. «Товарища Радека нет»,— отвечал он. Тогда я называл себя, и он обыкновенно назначал мне время приема. Я находил его лежащим на постели под грудой капиталистических газет, почти скрывавшей его, нечесанным и, по-видимому, немытым, с опухшими глазами. Радек любил поговорить. В начале визита в нем происходила заметная борьба между желанием поговорить и желанием продолжать чтение. Когда первое желание побеждало, его невозможно было остановить. Если это бывало после моего возвращения из Америки, Германии, Англии или Испании, он задавал вопрос, к примеру, об экономической политике Рузвельта, но не успевал я открыть рот, как он уже сам отвечал на свой вопрос. Меня это удовлетворяло вполне. Я знал, что я знал, я хотел знать, что он думает. Начинал он революционным энтузиастом, кончал — циником, не верящим ни в кого и ни во что.

Однажды в своей квартире в Кремле он угощал меня чаем, китайским чаем, который ему прислал из Китая «христианский» генерал Фын Юйсянь с приветом «от Младшего брата Революции Старшему брату Революции»,— Радек досконально изучил Китай и стал ректором Московского университета имени Сун Ятсена. Вдруг зазвонил его телефон. Во время телефонного разговора послышался щелчок, и Радек сказал своему собеседнику: «Какой-то шпик подключился. Ну и черт с ним!» — и продолжал как ни в чем не бывало ругать сталинскую администрацию. Неизбежным вознаграждением за это поведение послужила ссылка в Сибирь. Позже, раскаявшись, как остальные троцкисты, он вернулся в Москву и присоединил свой громкий голос к какофонии культа личности. Тем не менее Сталин посадил его на скамью подсудимых во время второго из знаменитых московских процессов в январе 1937 года. Радека приговорили к тюремному заключению. О судьбе его ходили фантастические слухи: то будто его задушили соседи по камере за доносы на товарищей; то будто во время второй мировой войны его освободили и послали в Польшу для ведения коммунистической пропаганды; то будто он снова стал советником Сталина и т. д. и т. д. Все эти легенды отражают общее мнение о его необыкновенной личности. В советском издании, напечатанном в 1961 году, указывается, что он умер в 1939 году, по-видимому, во время отбытия приговора.

Радек сочинил множество политических анекдотов, этой нелегальной валюты тоталитаризма. Два примера этих анекдотов приведены ниже:

1. Сталин пригласил ведущих коммунистов посоветоваться о том, как можно легко, быстро и дешево сделать народ счастливым. Радек прошептал что-то соседу, быстро прикрывшему рот рукой, чтобы скрыть смех. «В чем дело, Радек?» — спросил Сталин. «Нет, нет, это просто шутка, вам не понравится». Сталин попросил рассказать, пообещав, что Радеку ничего не будет. «Самый простой, быстрый и дешевый способ осчастливить людей,— сказал Радек,— это повесить вас на Красной площади». 2. Рабинович рассказывает Ленину о своей новой работе: он будет сидеть на высокой башне и смотреть на запад — следить, когда загорится мировой пожар. «Зачем тебе такая работа? — спросил Ленин.— Разве за это хорошо платят?» «Платят плохо, но работа постоянная».

В восемнадцатом году, однако, Радек еще не утратил своей веры. Назревание кризиса в Германии наполняло его революционным воодушевлением: среди русских он был «немец № 1». Как советник Ленина по германскому вопросу он пользовался огромным авторитетом. В начале своих мемуаров о германской революции Радек пишет: «Меня вызвал к Юзу наш полпред Иоффе; только что получил сведения, что германское правительство решило обратиться к союзникам с предложением перемирия и мирных переговоров... Я, само собой понятно, немедленно передал сообщение правительству. Оно подействовало на нас, как весть об освобождении. Положение в последние месяцы очень ухудшилось. Сведения нашей разведки указывали на то, что кольцо на шее Советской России затягивается с каждым днем все больше». Бухарин, находившийся в Берлине с «торговой миссией», сообщал в Москву о растущем брожении среди рабочих. 23 октября 1918 года был освобожден из тюрьмы Карл Либкнехт. «Мы почувствовали,— пишет Радек,— что германская революция имеет вождя». Вскоре вспыхнула революция в Австрии (Радек, по крайней мере, думал, что это была революция). «Ильич и Свердлов приказали мне писать воззвание.— Но где же мы его напечатаем? Наборщиков уже нету.— Будут,— сказал Бела Кун.— Дайте только хлеб и колбасу. И он отправился немедленно с учениками венгерской партийной школы искать военнопленных наборщиков».

На другое утро весть об австрийской революции вызвала рабочую демонстрацию перед зданием Московского совета. Рабочие шли волна за волной и совсем заполнили площадь. «Вдруг понесся крик, который рос, как ураган,— вспоминает Радек.— Мы догадались, что Ильич не выдержал в Кремле и первый раз после своего ранения выехал. Мы выбежали к нему навстречу с Куном. Лицо у него было взволнованное... До позднего вечера шли шеренги рабочих, работниц и красноармейцев. Пришла мировая революция. Народная масса услышала ее железный шаг. Наше одиночество кончилось».

Эта австрийская «революция» произошла 12 ноября 1918 года, когда монархия была заменена республикой. В толпе перед венским парламентом горстка коммунистов выкрикивала лозунги своей партии. Кое-где стреляли солдаты-коммунисты. Но волна демократической революции потопила их.

Через несколько дней, продолжает Радек свои воспоминания, «меня известили по телефону из германского посольства, что Берлин нас вызывает». Радек с Чичериным поехали в посольство. Сначала они разговаривали по прямому проводу («по Юзу», как тогда говорили) с Оскаром Коном, независимым депутатом рейхстага, а потом с Георгом Гаазе, «вторым председателем правительства народных уполномоченных» (Радек не употребляет выражения «совет народных комиссаров», когда говорит о тогдашнем правительстве Германии.— *Прим. перев.*). Гаазе выразил благодарность за советское предложение посылки хлеба, но отклонил его: «Зная, что в России — голод, мы просим обратить хлеб, который вы хотите пожертвовать для германской революции, в пользу голодающих в России... Президент американской республики Вильсон гарантировал Германии получение хлеба и жиров, необходимых для прокормления населения зимой».

«Вождь германской революции Гаазе получает от вождя американской плутократии Вильсона хлеб и сало. Ему не нужна помощь русской революции. Второй раз... Иуда из Кариота совершил предательство»,— комментирует Радек.

Через несколько дней пришла телеграмма из Берлина: советскую делегацию приглашали на съезд германских советов. Была составлена делегация из Иоффе, Раковского, Бухарина, Радека и Игнатова. «Мы собирались с Ильичем и Свердловым переговорить о линии поведения на съезде. После разговора Ильич задержал меня...— Начинается серьезнейший момент. Германия разбита. Путь для Антанты в Россию очищен.

— Вряд ли,— отвечал я,— войска, стосковавшиеся по миру, захотят пойти против нас.

— Перебросят цветные войска. Как вы будете агитировать среди них?

— Будем агитировать картинками. Но вряд ли цветные войска выдержат наш климат. Если революция не придет скоро в страны союзников и они смогут послать свои войска в страну революции, то эти войска здесь разложатся,— ответил я.

— Посмотрим,— был ответ Ильича...»

«Он начал меня инструктировать на случай, если я останусь в Германии:

— Помните, что вы будете действовать в тылу у врага. Интервенция неминуема, и от положения в Германии будет много зависеть.

— Германская революция — чересчур большое событие, чтобы ее рассматривать как диверсию в тылу у противника,— ответил я настороженно». Но Ленин думал только о безопасности самой России.

Радек, Игнатов и Бухарин отправились на запад, к германскому фронту. Там происходили стычки между немцами и Красной Армией. Немцы отказались пропустить советскую делегацию. Радек связался с Свердловым, Свердлов посоветовался с Лениным, и Радек получил разрешение ехать в Германию нелегально, чтобы представлять русских коммунистов на германском съезде советов.

Воображение, находчивость, смелость и энергия помогли Радеку избежать все ловушки и преодолеть все преграды на пути в Берлин. Наконец, он приехал. «Грязный, запачканный, покупаю «Роте Фане» — газету германских коммунистов. Найдя адрес редакции, Радек сейчас же встретился с Фанни Езерской, Розой Люксембург, Карлом Либкнехтом, Паулем Леви и другими руководящими коммунистами. «А как дело обстоит в берлинском совете?» — спросил их Радек, как только улеглось удивление, вызванное его неожиданным приходом в редакцию.

«— Мы там не имеем никакой организованной силы.

— А сколько у нас организованных сил в Берлине?

— Только что собираем силы. Когда началась революция, то мы собрали в Берлине не больше 50 человек».

В тот же вечер Леви повел Радека в рабочий кабачок. «Спор вертелся в первую очередь вокруг террора. Розе было больно, что главою ВЧК является Дзержинский: «Ведь террором нас не задавили. Как можно надеяться на террор?»

«Ставка наша — на мировую революцию,— доказывал Радек.— Надо выиграть несколько лет времени. Как же тут отрицать значение террора? Его поддержал Либкнехт. Но Роза Люксембург не успокоилась: «Может быть, вы правы... Но как это Юзеф[15] может быть таким жестоким?» Она никогда не была ортодоксальной коммунисткой и расходилась с Лениным по многим вопросам.

Наблюдательный Радек быстро оценил положение. Кучера в кабачке сказали ему: «Вильсон хороший парень. Он заставил бежать сволочь кайзера. Снабжает теперь Германию хлебом. Он даст хороший мир».

Таков был глас народа. Да и сам Либкнехт говорил Радеку: «Кто бы попытался говорить о защите революции против Антанты, толпа бы его съела». Первый съезд Германской коммунистической партии разочаровал Радека: «Я не чувствовал, что здесь уже передо мною партия».

Замышлять пролетарскую революцию в Германии при таких обстоятельствах было вершиной безответственности. Ленин грубо переоценил обстановку: его предсказания были фантазией. Своих германских товарищей он убеждал произвести путч, захватить власть с помощью переворота. О народном восстании и поддержке масс не могло быть и речи. В Кремле простовато надеялись на то, что по одному лишь требованию русской революции мечта превратится за границей в реальность, но одна рота не могла победить в Германии целую армию. На одних надеждах в истории далеко не уедешь.

После убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта Радек увидел на улице плакат, назначающий

[15] Партийная кличка Феликса Дзержинского была Юзеф или Иосиф.

награду тому, кто укажет место его пребывания. Он снял комнату в квартире у вдовы военного врача и там писал революционные воззвания и брошюры. 13 февраля в его комнату ворвались с криком «Руки вверх!» полицейские агенты и увезли в Моабитскую тюрьму. Радека заковали в цепи.

Допрос продолжался долго и был весьма неприятен. Радек не знал, не линчуют ли его на месте рассерженные солдаты, сторожившие тюрьму. Допрос, наконец, кончился, но Радека не выпустили. В Москве были взяты немецкие заложники, и завязались переговоры об обмене. Пока Радеку разрешили принимать в тюрьме посетителей. Его камера превратилась в политический салон. «Одним из первых гостей был Талаат-паша и его военный министр, герой защиты Триполиса Энвер-паша,— вспоминал Радек.— Я уговаривал их ехать в Россию, что Энвер-паша позже и сделал»[16]. (Талаат-пашу 15 марта 1921 года убил в Берлине армянин.)

Далее Радек пишет: «Без всяких предварительных переговоров пришел Ратенау». Вальтер Ратенау, председатель правления германской Всеобщей электрической компании, впоследствии — министр иностранных дел Германской республики, писатель и мыслитель, уже при первом свидании, по словам Радека, проявлял свои «основные качества: большой абстрактный ум, отсутствие всякой интуиции и болезненную самовлюбленность. Заложив ногу за ногу, он попросил разрешения развить свой взгляд на мировое положение. Он говорил больше часа, вслушиваясь в звук своего голоса». Радек, любивший поговорить, не терпел других говорунов. «Вопрос состоит в том,— развивал свои мысли Ратенау,— сумеете ли вы создать новый строй. Советская Россия не будет побеждена. Весь мир стоит на перепутье. Возвращения к старому капиталистическому строю нет. Пойдет ломка социальных отношений, но рабочая масса умеет сама только разрушать, созидательная работа — это дело мозга; только возглавленный аристократией духа рабочий класс сумеет создать новое общество. Это не будет общество равенства, ибо равенство невозможно... Маркс дал только теорию разрушения. В моих работах вы получите теорию конструктивного социализма».

Увидев улыбку на моем лице, пишет Радек, он стал разглагольствовать дальше:

— В Германии на долгие годы победа революции невозможна. Германский рабочий — филистер. Вероятно, через несколько лет я к вам приеду в качестве техника, и вы, советские вельможи, будете меня по старому знакомству принимать в Кремле, ходя в шелковых платьях.

— Почему в шелковых? — спросил я его.

— Потому что, после многих лет аскетизма нелегальных революционеров, вы захотите, победив, насладиться жизнью.

Пришел к заключенному и Максимиллиан Гарден, радикальный журналист, Радек буржуазной Германии. «Социально он представлял смесь Карлейля с Ницше»,— позже отзывался о нем Радек. Сила Гардена как публициста заключалась в том, что он выступал против правительства кайзеровской Германии. Самому Радеку изменило перо, когда он продал его Сталину.

Барон Георг Ф. В. Б. фон Рейбниц тоже навестил камеру в Моабите. «Рейбниц, коллега Людендорфа по кадетскому корпусу... был первым представителем породы, получившей название «национал-большевиков», с которыми мне пришлось иметь дело». Когда германское правительство выпустило Радека из тюрьмы, он не смог вернуться в Россию из-за дела о заложниках и трудностей, связанных с транзитом, и поселился на квартире у Рейбница. Там он прожил 8 недель. К Рейбницу приходил полковник Вальтер Бауэр, правая рука Людендорфа, по словам Радека, давший ему понять, что они, то есть германские офицеры, «понимают, что мы непобедимы и что мы союзники Германии в борьбе с Антантой». Побывал на квартире у Рейбница и адмирал Пауль фон Гинце, секретарь по иностранным делам в правительстве кайзера и верный соратник Людендорфа. «Он,— как вспоминает Радек,— стоял за сделку с Советской Россией».

Радека посадили в тюрьму как международного революционера. Игнорируя эту сторону его личности, посетители Радека нашли в нем представителя национальной державы, потенциального партнера. Это была встреча правых с левыми, тех правых, которые впоследствии уничтожили демократическую Веймарскую республику, с теми левыми, которые ненавидели буржуазную демократию. Несмотря на многочисленные расхождения, левые и правые нашли общий язык, а позже выступали сообща на выборах в борьбе против республики. Радек и приехал в Германию, чтобы поднять революцию. Он остался в Германии как внешнеполитический представитель Советской России. Рапалльский договор 1922 года и узы сотрудничества между советским правительством и германской армией впервые обозначились в тюремной камере Радека и в гостиной помощника Людендорфа.

Радек уехал из Германии, убежденный в том, что «революция, даже в европейском масштабе, будет очень продолжительным процессом». Эту мысль и четыре чемодана политической и экономической литературы (а также «работы Эйнштейна, неизвестные в России») он привез с собою в Москву.

Изгнанный из СССР Троцкий назвал историю германского рабочего движения после 1914 года «самой трагической главой современной истории». Это было субъективное суждение. Глава эта была трагической для него и для Ленина. Для последнего разгром германской революции был роковым разочарованием. В трансформации миссии Радека уже заключалось зерно трансформации всей советской системы. Большевизм был предоставлен самому себе, был вынужден воевать сам за себя и постепенно стал сливаться с матушкой Россией.

Публикацию подготовил Л. Синицын

[16] О приключениях Энвера в России см. английское издание книги Л. Фишера «Советы в мировой политике», т. 1, с. 382—390.

Ольга Юмашева

Абель Ганс пишет Луначарскому

Исследовательская литература о творчестве Абеля Ганса весьма обширна[1]. Особое внимание уделяется его самой значительной работе — лирико-эпическому полотну «Наполеон» (1927).

История создания картины достаточно изучена. Напомню основное. В 1925 году Абель Ганс после продолжительной подготовки приступил к осуществлению своего давнишнего замысла. Важную роль в этом деле сыграл русский продюсер В. Венгеров, сумевший сколотить «международный концерн», финансировавший постановку[2].

Замысел режиссера был грандиозен. По свидетельству К. Браунлоу[3], предполагалось создать шесть серий, охватывавших всю жизнь создателя Первой империи. Ж. Садуль приводит, правда, без ссылки на источники, еще более ошеломляющие факты. Если верить историку, то планировалось создание восьми фильмов длиною три тысячи метров каждый:

1. Юность Бонапарта.
2. Бонапарт и террор.
3. Итальянская кампания.
4. Египетская кампания и 18-е брюмера.
5. Солнце Аустерлица.
6. Отступление из России.
7. Ватерлоо.
8. Святая Елена[4].

К сожалению, этому плану не суждено было осуществиться. После двух месяцев съемок Абель Ганс вынужден был искать себе нового продюсера. В результате им стал также русский кинопромышленник Гринев, на деньги которого и были отсняты окончательные восемь тысяч метров первоначального варианта немого фильма[5].

Премьера великого кинополотна состоялась 7 апреля 1927 года и имела мировой резонанс.

Этим событием заканчиваются все исторические обзоры, посвященные гансовскому шедевру. Ни у одного из исследователей я не смогла найти каких-либо упоминаний о дальнейшей судьбе замысла, волновавшего режиссера всю жизнь[6].

Мне удалось обнаружить некоторые новые данные, проливающие свет на планы Абеля Ганса, впрямую связанные с «Наполеоном», с одной стороны, и с Россией, с другой.

Как говорилось выше, премьера фильма состоялась весной 1927 года. Как раз в это время (по-видимому, в конце мая — начале июня) в Париж на отдых приехал народный комиссар просвещения Луначарский. Прекрасно зная язык, имея старые дружеские связи в среде французской интеллигенции, он скоро оказался посвященным в ход культурной жизни Франции и Европы. Особое внимание Луначарский уделил кинематографии[7]. Стоит ли говорить о том, что в его поле зрения попал недавний триумфатор? «Я провел с Абелем Гансом — человеком огромной культуры, при этом не только кинематографической, — почти целый день»[8],— писал Луначарский.

То ли окрыленный вниманием наркома, то ли заинтересованный случайно сорвавшимися с его уст обещаниями, французский режиссер решается не только продолжить знакомство с Луначарским, но и обратиться к нему с весьма серьезным предложением.

В Центральном партийном архиве, в фонде Луначарского находятся два идентичных текста, подписанных А. Гансом. Первое письмо было отправлено 22 июня 1927 года в Париж; второе, помеченное 6 июля 1927 года,— в Москву. К каждому письму была

[1] Библиографию см.: Norman K. Abel Gance. L., 1984.
[2] «Искусство кино», 1987, № 1, с. 132.
[3] Brownlow K. Napoleon. Abel Gance's classic film. L., 1983.
[4] Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 4. М., 1982, с. 150.
[5] Впоследствии, в середине 30-х годов, при озвучании были досняты отдельные эпизоды (Лепроон П. Режиссеры французского кино. М., 1960, с. 19).
[6] В 1960 году им был поставлен фильм «Аустерлиц».
[7] В 1928 году он опубликовал брошюру «Кино на Западе и у нас».
[8] Луначарский и кино. Сб., М., 1965, с. 85.

приложена справка с фильмографией и записка, излагающая суть дела. Оба документа на французском языке.

«27 июня 1927 года

Господин Абель Ганс, сценарист и режиссер следующих фильмов:

«Матерь скорбящая»
«Десятая симфония»
«Зона смерти»
«Я обвиняю»
«Колесо»
«Наполеон»,

пишет сейчас сценарий о последних днях жизни Наполеона, носящий название «От Москвы до Святой Елены». Первая часть драмы относится к русской кампании.

Абель Ганс, который для своего предыдущего фильма о юности Бонапарта снимал по мере возможности все сцены в местах реальных событий, хотел бы сохранить и в новом фильме атмосферу достоверности, в связи с чем он всецело занят заботами о будущем фильме и был бы весьма благодарен СССР, если бы тот мог рассмотреть следующие предложения:

Абель Ганс может взять на себя обязательство снять русскую кампанию при содействии Красной Армии и в соответствии с детализированными предписаниями, которые будут подготовлены в дальнейшем, после завершения монтажа картины. В период съемок он обязуется не ставить сцен, противоречащих исторической правде и великим революционным традициям. Кроме отснятых сюжетов у него есть замысел первой части эпопеи о Наполеоне, то есть обо всем периоде юности Бонапарта, который выдержан в революционном духе и исключает любую тенденциозную интерпретацию со стороны СССР.

В благодарность за предполагаемое содействие съемкам Красной Армии, ее участие в сценах русского отступления Абель Ганс взял бы на себя обязательство передать в СССР определенное количество копий фильма, достаточное для рассылки во все школы и университеты, а также в армию, считая, что моральное и художественное значение картины могло бы быть для России весьма значительным.

Кроме того, Абель Ганс хотел бы получить паспорт для себя, своих ассистентов, переводчиков и съемочной группы на период подготовки и работы, а также таможенные льготы для всего реквизита, военных костюмов, пушек и аксессуаров данной эпохи.

Абель Ганс просит дать на это предложение лишь принципиальный ответ; детали же, включая размещение необходимого воинского состава, время их вынужденного бездействия, их содержание, а также другие проблемы, которые к общему удовлетворению французского правительства и Абеля Ганса были ранее уже разрешены при съемках предыдущих фильмов, как сказано выше, подлежат тщательному рассмотрению.

Абель Ганс был бы признателен СССР за принципиальный ответ, присланный, как только это будет возможно, чтобы предпринять необходимые меры и подготовить детализированный план.

Заранее выражая свою благодарность, Абель Ганс заверяет СССР в своей преданности»[9].

И письмо:

«Париж, 22 июня 1927 г.

Господин министр,

посылаю Вам при сем записку, о которой мы говорили.

Искренне благодарю Вас за все, что Вы для нас сделали. Говоря о нас, я имею в виду в целом кинематографическое искусство, остро нуждающееся в помощи и умном отношении к себе.

О нашей беседе я сохранил воспоминания, позволяющие мне с тех пор считать Вас своим союзником, в связи с чем прошу Вас рассмотреть мое предложение и разрешить мне наметить его сроки в том случае, если оно Вам подходит.

С другой стороны, я хотел бы принять к себе в съемочную группу будущей картины нескольких молодых людей, являющихся последователями русской кинематографической школы, о которой Вы мне говорили.

Я уверен, что в результате расщепления латинских и славянских элементов мы придем к необыкновенному взлету искусства, и прежде всего кино.

Вместе с многочисленными приветами Вашей жене хочу выразить, господин министр, уверения в своей совершенной преданности.

Абель Ганс»[10]

Луначарский ознакомился с содержанием письма и даже обнародовал сам факт его получения: «Как раз недавно я получил письмо от него (Абеля Ганса.— *О. Ю.*), где он в горячих выражениях подчеркивает большие перспективы, которые открылись перед союзом французской и русской кинематографии, или, как выражается несколько романтически настроенный Ганс, латино-славянским объединением»[11]. Интересно, что он ни словом не упоминает о планах Ганса, ведя речь в основном о растущей тяге Запада к советскому кинематографу. Можно ли из этого заключить об однозначном отказе в производстве совместного фильма? На этот вопрос прямого ответа нет.

Из литературы мы знаем, что прокат фильма предполагался крупнейшими американскими компаниями. Ж. Садуль пишет о том, что именно продажа картины американским промышленникам должна была обеспечить прибыль снимавшейся ленте[12]. В своем письме из Женевы, датированном 1927 годом,

[9] ЦПА, ф. 142, оп. 1, д. 790, л. 10.
[10] ЦПА, ф. 142, оп. 1, д. 790, л. 14.
[11] Луначарский о кино, с. 81.
[12] Садуль Ж. Цит. соч., с. 150.

Луначарский писал: «Французская кинематография находится в печальном положении. Французский рынок оккупирован американцами. Продукция не богата, не ослепительна, но качественна. За последнее время сделано было большое усилие, собран капитал, затрачен тяжелый труд Абеля Ганса и других на «Наполеона», и что же?

Американцы купили эту сильную картину на корню и ударили французскую кинематографию у нее же вырванным»[13].

Из этого можно заключить, что деньги режиссер и продюсер от покупателей получили, так что вроде бы причины финансового порядка снимаются сами собой. Наоборот, А. Ганс был готов предоставить СССР копии своего фильма безвозмездно. Памятуя об этом, можно иначе взглянуть на заявление руководителя Наркомпроса: «Я полагаю, что было бы очень хорошо показать эту работу (фильм «Наполеон».— *О. Ю.*) в России. Я был бы самым решительным противником того, чтобы ее резали и калечили якобы для придания ей большей политической приемлемости для нас. Такого рода первоклассные произведения великий революционный народ должен использовать иначе. Пока вопрос о приобретении картины Абеля Ганса не ставился. Весьма возможно, что владельцы этой картины поставят такие материальные условия, которые сделают для «Совкино» невозможным ее приобретение»[14].

Не исключено, что Луначарский подготавливал почву для будущего разговора в вышестоящих инстанциях о предложении французской стороны, но об этом можно только догадываться. Как прореагировала Москва на письмо Ганса? Трудно было ожидать положительного ответа в то время, в которое разворачивались события. Так или иначе, до «латино-славянского объединения» было еще далеко.

[13] Луначарский о кино, с. 273.

[14] Там же, с. 88—89, с. 31.

«Бить надо Гитлера, не теряя ни часу времени...»

И. Эренбург, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, З. Федорова, Р. Кармен выступают в Московском Доме архитектора 20 августа 1942 года

После страшного поражения Красной Армии в летней кампании 1942 года советское руководство делало все возможное, чтобы ускорить открытие второго фронта. Не было забыто и воздействие на общественное мнение США и Великобритании. Среди срочных пропагандистских мероприятий заметным культурным событием стал вечер «Война и кинематография союзных стран» — своеобразная историко-публицистическая конференция и политическая манифестация, организованная Комитетом по делам кинематографии. Дата ее проведения говорит сама за себя. Сквозной мотив всех выступлений — призыв к американским и английским коллегам: помогите поскорее открыть второй фронт!

Читая сегодня стенограмму вечера (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 773, лл. 1—77, машинопись с авторской правкой и подписями), видишь, что кинематографисты, выходившие на трибуну и говорившие искренне и горячо, отдали неизбежную дань времени. Однако ими руководили благородные побуждения: пусть некоторые оценки были немного преувеличенными, деятели советского кино возвращали своим зарубежным коллегам долги. В 20-е и 30-е годы мировое кино, объявленное — за небольшими исключениями — сплошь буржуазным и насквозь реакционным, еще не подвергалось, как это происходило после войны, истерическому поношению и шельмованию, но все же оценивалось недостаточно объективно, и даже бесспорные достижения — например, фильмы Чаплина — принимались с догматическими оговорками. В грозном же августе 1942 года, в дни, когда страна стояла, как все понимали, перед вполне вероятной катастрофой, можно было без опаски произносить слова признательности заокеанским товарищам по профессии.

Председатель Комитета по делам кинематографии И. Большаков во вступительном докладе сказал:

«Наш сегодняшний вечер, посвященный кинематографии союзных стран, должен послужить делу дальнейшего укрепления дружбы и боевого сотрудничества работников кинематографии трех великих стран, которые объединены единой целью — разгромить кровавый гитлеризм.

Киноискусство как самое массовое из всех видов искусства является важнейшим рычагом информации и пропаганды в современном обществе. [...] Большую роль должно играть кино в условиях современной войны. [...] Работники художественной кинематографии в эти суровые дни войны, в дни смерти и разрушений, в дни крови и ужасов должны всю силу своего искусства подчинить общей задаче наших народов — быстрее разгромить гитлеровскую Германию и тем самым быстрее освободить человечество от неслыханных ужасов, страданий и лишений».

И. Большаков высоко оценил антифашистские фильмы «Испанская земля» Э. Хемингуэя и Й. Ивенса, «Блокада» У. Дитерле и «Азбука Испании» А. Монтегю.

Далее И. Большаков назвал советские антифашистские, «оборонные» и патриотические картины — «Семья Оппенгейм» Г. Рошаля, «Профессор Мамлок» А. Минкина, Г. Раппопорта, «Болотные солдаты» А. Мачерета (ленты эти после сентября 1939 года, естественно, исчезли из проката), «Если завтра война...» Е. Дзигана, «Трактористы» И. Пырьева, «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Щорс» А. Довженко, «Всадники» И. Савченко — в трех последних «было показано, как русские били немецких захватчиков еще на заре своей государственности и в 1918 го-

ду» (фильм о событиях «на заре государственности» тоже, как известно, перед визитом герра Риббентропа лег на «полку» и покинул ее в первые дни Отечественной войны).

Далее руководитель киноведомства отметил влияние советского кино на мировой экран — что было общим местом, и — это прозвучало впервые из столь официальных уст — признал: «В свою очередь мастерство многих американских и английских кинематографистов оказало значительное влияние на рост советского киноискусства (были названы Ч. Чаплин, Д. Форд, У. Дисней, У. Дитерле, К. Видор). Закончил он свое выступление так: «Мы глубоко уверены в том, что наши пожелания о боевом сотрудничестве найдут широкий отклик у киноработников Англии и Америки и наша дружба будет служить общему делу наших великих народов в их борьбе за скорейший разгром гитлеризма!»

Конечно, И. Большаков, выполняя важное партийно-правительственное задание, делал очень нужное дело, но как горько сознавать, что и здесь искреннее и подлинное было чудовищно перемешано с демагогией, политиканской конъюнктурой, что и в те дни правящий класс, приведший страну к краю пропасти, мало что понял и мало чему научился, но не утратил умения ловко спекулировать истинными ценностями и эксплуатировать святые чувства и благородные душевные устремления и порывы.

И. Эренбург ярко и умно говорил о «Великом диктаторе», о том, что Чаплин всегда «боролся с культом диктаторским, с культом машины, с культом гипертрофии механизации жизни».

«Недавно Чаплин выступил с речью,— продолжал Илья Григорьевич.— Он говорил не о кинематографии. Откровенно говоря, и я говорю не о кинематографии, и мы, вероятно, все здесь говорим не о кинематографии, потому что нам сейчас не до этого. Он говорил о втором фронте. Чаплин резко, прямо и мужественно сказал о срочной необходимости второго фронта. Он остался верен себе, той защите человека, которой он посвятил свою творческую жизнь».

И. Эренбург оказался не совсем прав: В. Пудовкин, З. Федорова, Р. Кармен, С. Эйзенштейн, А. Довженко, не забывая об основной цели вечера, говорили как раз о своем жизненном деле.

Вот фрагменты выступления В. Пудовкина.

«В 1920 году, когда еще бушевало пламя гражданской войны, великой войны за светлое, свободное и независимое будущее нашей страны, я впервые в моей жизни увидел американскую кинокартину. Это была «Нетерпимость» Гриффита. Впечатление было огромным. Оно не только оставило неизгладимый след в моей памяти, но и резко изменило мой жизненный путь. Я решительно отказался от моей только что начинавшейся карьеры химика и перешел на работу в кино. Впоследствии выяснилось, что я был не одинок. Целая группа молодых людей в Москве и Ленинграде жадно схватилась за работу в новом искусстве. Искусство кино было для нас действительно новым. В нем не было ни традиций, ни канонов, ни школ. Все, что снималось в России до революции, казалось ничтожной рухлядью, хламом, фальшивой, безвкусной подделкой, не имеющей ничего общего ни с жизнью, ни с культурой, ни с творчеством.

Только немногие картины, пришедшие к нам из Америки, были иными. Они будили воображение, развертывали творческую мысль. Приемы, которыми американские режиссеры и актеры овладевали зрителем, казались нам близкими и понятными, хотя мы еще не имели никакого опыта в области кино и не знали еще ничего, кроме жадного желания найти формы для выражения идей, насыщавших и воспламенявших бушевавшую вокруг нас жизнь. [...]

Почему американские картины оказались такими близкими и понятными нам? Потому что романтизированный американский герой оказался близким по духу нашему народу, а режиссерские приемы, рожденные его образом, естественно оказались тем оружием, которое так нетерпеливо искала советская кинематографическая молодежь. Американские картины стали той школой, в которую мы охотно пошли учиться, и время показало, что это ученье принесло прекрасные плоды.

Освоив чужие приемы, мы создали свои, и скоро молодое, самобытное советское киноискусство получило признание всего мира. Я говорил сейчас о героях американского фильма, причем сознательно останавливался на героях так называемых приключенческих картин. Почему я это сделал?

Потому что именно этот жанр занимает своеобразное и очень важное место в истории американского кино.

Если можно говорить о народном творчестве в киноискусстве, то именно приключенческий жанр носит на себе явные признаки близости к широчайшим массам американского народа. [...] Картины приключенческого жанра являлись, может быть, наиболее национальными среди всех остальных,

и неудивительно, что именно они положили начало успеху американского кино во всем мире. [...]

Молодая советская кинематография развивалась бурно и быстро. Всего два-три года понадобилось для того, чтобы, пользуясь знаниями и опытом, полученным из Америки, наши режиссеры и актеры нашли свой язык и начали полноценно и уверенно выражать в экранных образах жизнь нашей страны.

Все помнят появление первых наших картин на экранах Америки. Все помнят то искреннее воодушевление, с которым они были приняты американским зрителем. Тогда в области кино стихийно зародился союз культур двух великих народов. Сейчас, в дни войны, эта связь вышла далеко за пределы искусства. [...]

Автобиографическому свидетельству В. Пудовкина следует доверять, оно подтверждается множеством других фактов — из него не следует, разумеется, что советское кино прямо и непосредственно порождено американским: генезис нового искусства гораздо более сложен, его предстоит изучать наново. (И снова — горький осадок: вспоминал ли Всеволод Илларионович это свое выступление через несколько лет, в феврале 1949 года, когда принимал участие в огульном политическом шельмовании кинематографии недавнего союзник по антигитлеровской коалиции? К слову, никто из организаторов гонения на «космополитов» и «низкопоклонников перед Западом» не обмолвился о вечере 20 августа 1942 года: вряд ли это случайность, о забывчивости здесь не могло быть речи.)

С. Эйзенштейн основное внимание уделил анализу кинематографии США как явления национальной культуры, а в ней — проблеме национального характера (текст выступления был опубликован в «Бюллетене ВОКС», издававшемся небольшим тиражом для служебного пользования):

«Товарищи и друзья!

В настоящий момент мир переживает такие ужасы, какие не запомнит человечество.

И перед тем, что происходит сейчас, бледнеют самые кровавые страницы прошлого.

Тысячи человеческих жизней гибнут ежедневно в угоду кровавому Молоху войны, навязанной Гитлером человечеству.

Все уголки земного шара содрогаются от схваток не на жизнь, а на смерть, которые ведет передовое человечество с мраком и порабощением.

И львиная доля жертв и крови, отваги и геройства тяжким бременем ложится на мое отечество, на мою родину, на Великую Красную Армию моей страны.

Дни суровые и трагические.

Дни кровавые и грозные.

Дни борьбы.

Но эти дни ужаса и крови, дни железа и смерти, которые переживает сегодня мир, одновременно являются днями, когда зарождается великое, невиданное будущее, которое принесет человечеству победоносное преодоление фашистского зверя.

Сейчас, когда все помыслы, вся сила и вся энергия направлены на то, чтобы добить и уничтожить врага, мы лишь на короткие мгновения способны отрываться от кровавой и трагической современности, чтобы вглядываться в то новое и светлое, что принесет нам будущее.

Между тем новое, светлое будущее уже брезжит сквозь кровавый туман сегодняшнего дня.

И предвестником этого будущего служат те узы истинной дружбы, которые объединяют сейчас Соединенные Штаты Америки, Англию и СССР.

Мне довелось еще двенадцать лет тому назад посетить нашего сегодняшнего великого союзника и ознакомиться с Америкой и американцами в самом сердце мировой кинематографии — в Голливуде.

И с той поры я убежденный и горячий энтузиаст идеи дружбы наших народов.

Ибо первое, что поражает нашего гражданина, вступающего на почву Соединенных Штатов, это обилие черт американцев, близких и понятных, симпатичных и общих у них и у нас.

Жизнерадостность и трудолюбие, оптимизм и деловитость, размах и трезвая простота — все это близко, родственно и понятно нам.

Личный контакт устанавливается легко и сразу.

И убедившись в том, что наши народы должны стать друзьями, стала твердой уверенностью с первых наших шагов по Америке.

Ибо так же легко, как устанавливалось взаимное понимание и дружба между нами и американцами, должны и могли устанавливаться дружеские отношения наших народов.

Однако пришлось ждать двенадцать долгих лет, пока это ощущение обратилось в реальность.

Много лет между нашими народами стояло взаимное непонимание как результат недостаточного знания друг друга.

И тем острее и глубже влечение друг к другу сейчас, когда нас, англичан и аме-

риканцев, объединяют одни и те же идеалы борьбы и когда мы рука об руку идем против общего врага.

В обстановке возрастающей симпатии хотелось бы знать как можно больше друг о друге.

И если сейчас усложнены возможности физического контакта, то тем ближе и ближе хочется узнать творения и культуру друг друга, чтобы по произведениям и памятникам искусства скорее познать характер и нрав, облик и образ новых друзей.

И лучшее, что может утолить эту естественную жажду знать друг друга,— это кинематография.

Если наше кино является действенным воплощением наших идеалов, устремлений, интересов и мировоззрения, то в не меньшей степени — американское кино воплотило национальное лицо и национальный характер американского народа.

Если единым взором охватить американскую кинопродукцию в целом, то кажется, что перед нами единый громадный эпос, не уступающий «Одиссее» или «Илиаде», «Витязю в тигровой шкуре» или «Слову о полку Игореве» — по той отчетливости воплощения национального облика, который характерен для Соединенных Штатов.

И к этому великому, многомиллионному по метражу эпосу хочется приложить формулу, неотрывную от американской Конституции.

Ибо с не меньшим правом, а может быть, даже с еще большим основанием и над американской кинематографией могло бы стоять:

— от народа
— волею народа
— для народа.

Ибо американская кинематография по стилю своему и жанру, по темам своим и содержанию, по достоинствам своим и недостаткам — плоть от плоти американского народа, она отвечает требованиям народа, отзываясь на то, что его увлекает, что его волнует, чем он дышит и чем живет.

И в конечном счете американская кинематография кажется чуть ли не созданием самого народа, подобно древним, безымянным эпосам — настолько жизненно сплетены американец и его кинематограф друг с другом.

О чем же?

О каких чертах характера наших друзей говорит великий целлулоидный эпос Америки?

Многогранное и многообразное лицо Америки глядит на нас с экрана, по которому проскальзывают тысячи километров пленки.

Тут и мягкий лиризм — любовь к семье, земле и родине.

Тут и веселая самоирония народа, знающего свою мощь, силу и жизнеспособность, а потому не боящегося посмеяться над своими слабостями и отрицательными чертами.

Тут и напряженное лицо, сжатые губы и сжатые кулаки тех, кому в борьбе за существование выпала тяжелая доля.

Тут и беззаботная веселость неунывающего оптимизма, верящего в преодоление любых препятствий.

Тут и веселая фантастика очеловеченных животных галереи Диснея — «Три свинки», «Доналд Дак» и, конечно, «Микки Маус» — такой же веселый бунт детской фантазии против каменных массивов небоскребов и чудищ сверхиндустриализации, каким были очеловеченные звери Лафонтена, полемически выраставшие в ответ на век философии Декарта, или фантастика Андерсена, дававшая разрядку веку энциклопедистов и просветителей.

Тут и строгость реалистической проповеди, почти пуританской морали, и рядом, казалось бы, несовместимый с нею ураган безудержного безумия комедий братьев Маркс.

А между тем они столь же характерный образ национального, специфического для Америки юмора, уходящего корнями в самые лихие выдумки Марка Твена, Джона Финикса или их сподвижников — раннего поколения американских юмористов.

Слагавшийся в неповторимых условиях лихорадочно растущего и развивающегося американского государства — американский юмор так же необычен, непривычен и несоизмерим с европейской традицией, как факт того, что рядом с обремененной столетиями Европой вы можете встретить на дорогах западного побережья Америки первого пионерского ребенка, родившегося на калифорнийской почве.

Бесконечным мог бы стать доклад, который хотел бы охватить подробное изложение всех черт американского характера — американцев, смеющихся и плачущих, танцующих или горюющих на экране.

Я ограничусь тем, чтобы бегло проследить лишь одну основную черту, пленяющую и радующую нас.

Черту, наиболее привлекательную именно для нас.

Какая доблесть наиболее привлекательна в глазах народов, восходящих к строительству будущего?

Несомненно — достоинства борца.

И этой доблестью, наиболее высокой в

глазах нашего народа, насквозь проникнуто американское кино, отражая ту неуемную энергию самоутверждения в борьбе и преодоления препятствий, которые характерны для американца, на каком бы участке жизни он ни действовал.

И этой основной чертой национального характера проникнуты все разновидности, все жанры и большинство сюжетов американского кино.

То оно разворачивает страницы родного прошлого — и тогда это эпос «Крытого фургона»[1], еще в эпоху немого кинематографа воспевавшего отвагу пионеров, то перед нами судьба двух мальчиков, сиротами вступающих в создающийся город Чикаго с тем, чтобы под знаком добродетели или порока хозяйничать и драться в растущем городе — «В старом Чикаго»[2].

Избирает ли кинематограф своим героем гангстера — «Скэрфеса»[3] — и невозможно не увлечься звериной энергией и настойчивостью этой страшной фигуры, хотя нисколько не разделяешь разбойничьей программы этого субъекта.

На смену «Скэрфесу» приходит «Джимены»[4], такой же гимн самоотверженной борьбе против гангстеров, великолепно воплощенный в обаятельном образе Джеймсом Кэгни[5].

Вот перед нами мертвая хватка Скарлет О' Хара — героини романа и фильма «Унесенные ветром»[6], посвященных борьбе Севера и Юга.

Мы никак не можем принять моральных стандартов, согласно которым эта алчная дама строит свое благополучие, не брезгуя ничем вплоть до использования каторжного труда.

Но снова нам импонирует бешеная энергия и воля к борьбе этого удивительного американского народа, на этот раз воплощенные в образе хрупкой барышни из южных штатов, ставшей в дальнейшем подобием нашей Вассы Железновой.

Но вот снова перед нами образцы такой же стойкости, такой же цепкости, выдержки и настойчивости, но в теме, вызывающей сочувствие, в борьбе невинно осужденного «Беглого каторжника»[7] против преследующей его несправедливости.

Борьба за победу техники — в «Летчике-испытателе»[8] и т. д. и т. д.

Почти всегда, почти везде, почти во всем, независимо от моральной приемлемости или неприемлемости, темы американских фильмов — это гимн борьбе, гимн активности, гимн наступательности, гимн тем добродетелям, которые гнали пионера в леса и прерии создавать пашни и города, заставляли его прокладывать рельсы поездов через болота, трущобы и снега, двигая вперед прогресс и культуру, побуждая его сбрасывать иго порабощения в боях за независимость.

Везде и всюду это гимн человеческой силе и преодолению препятствий.

Тема борьбы ширится и переносится на другие участки: идее независимости и свободы других наций посвящены горделивые фильмы о Панчо Вилье[9] или о Хуаресе[10] — мексиканском «отце отечества» в борьбе его за демократию, о борьбе Парнелла в интересах Ирландии[11] и так далее.

Но тема борьбы переносится на другие участки не только географически.

Перед нами галерея неутомимых искателей — Грэхем Белл, замерзающий в лаборатории, но дерущийся за телефон, Эдисон[12] во всем окружении трудностей, отчаянная борьба Эрлиха[13] на благо человечества, борьба Пастера[14], сгорающего в исканиях на пользу тому же человечеству.

Не менее ярки картины борьбы и против угнетения духа, против лживой морали и ханжества. Их морально сокрушают еще эпизоды, посвященные современности, в немой «Нетерпимости» патриарха американского кинематографа Д. Гриффита.

Борьбу здравого смысла с уродливыми условностями и искажениями нормальных человеческих отношений несет «Мистер Дидс»[15] Фрэнка Капра и Гэри Купера.

Это история здравомыслящего провинциала, внезапно ставшего миллионером и рвущего все неестественные условности, в которые хотят его загнать нравы, обычаи и общепринятое в обществе, как бы нелепо по существу оно бы ни было.

[1] Фильм режиссера Д. Крюзе (1923).
[2] Фильм режиссера Г. Кинга (1938).
[3] «Лицо со шрамом» (1932), режиссер Г. Хоукс.
[4] Фильм режиссера У. Китли (1935).
[5] Д. Кэгни — американский актер.
[6] Фильм режиссера В. Флеминга (1939).
[7] «Я — беглый каторжник» (1932), режиссер М. Ле Рой.
[8] Фильм режиссера В. Флеминга (1938).
[9] Фильм «Да здравствует Вилья!» (1934), режиссер Д. Конуэй.
[10] Фильм «Хуарес» (1939), режиссер У. Дитерле.
[11] «Парнелл», режиссер Д. Шталь (1937).
[12] Фильм «Эдисон, человек» (1940), режиссер К. Браун.
[13] Фильм «Магическая пуля доктора Эрлиха», режиссер У. Дитерле (1940).
[14] Фильм «Пастер» (1935), режиссер С. Гитри; или «Повесть о Луи Пастере» (1936), режиссер У. Дитерле.
[15] Фильм «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), режиссер Ф. Капра, в главной роли — Г. Купер.

Борьбу порядочности и честности против продажности и подкупов, ютящихся даже под белым куполом здания Конгресса, воспевает другой фильм Фрэнка Капра — «Мистер Смит едет в Вашингтон».

Это взволнованный рассказ о том, как редактор юношеского журнала случайно попадает в сенат на место умершего сенатора и готов принять бой не только с шайкой политиканов-казнокрадов, но и со всем ураганом прессы и общественного мнения, ложно натравленных на него его врагами.

Великолепная финальная сцена, когда он один с трибуны Конгресса до истощения последних сил ведет свой бой за справедливость и покоряет своих врагов, становится в исполнении артиста Джеймса Стюарта блестящим символом и образом борьбы за справедливость наперекор всем происка м и махинациям стяжательства.

И, наконец, американское кино несет нам блестящие образцы борьбы, доступной человеку — борьбы человека с самим собой, поборение собственных инстинктов и страстей во имя интересов общего дела, во имя общих идеалов и служения высшему из них — общечеловеческому и демократическому.

Неразрывно связанные в истории американского народа с именем Линкольна и его великолепной народно-государственной деятельностью, эти тенденции находят свое наиболее полное воплощение в фильме[16], посвященном именно молодости Линкольна.

Сцены этого фильма, созданного великолепным мастерством Джона Форда — сейчас отдающего свое искусство производству военных фильмов,— в неподражаемом исполнении Генри Фонда мне кажутся проповедью всего того лучшего, гуманного и демократического, что глубоко пленительно в наиболее солнечных и светлых чертах американского национального характера.

В поведении и поступках, в повадках и серьезном взгляде темных глаз, в костистых трудовых руках, слегка тягучем серьезном голосе, громадной согнутой фигуре воскрешенного Линкольна как бы воплотилось все лучшее из чувств американского народа, воспетое бардом свободной демократии — Уитменом, все лучшее, что заставило и сейчас великую демократическую страну в мировой борьбе стать на сторону правого дела.

Фашизм посягнул на самые священные основы человеческого существования — на его свободу.

И американский народ не мог не включиться в освободительную войну, которую человечество ведет против фашизма.

И верный воплотитель народных и национальных боевых устремлений — американское кино широким фронтом отозвалось активной борьбой с врагом.

Лучшие люди киноискусства и лучшие представители кинопромышленности сразу же встали на активное служение великому делу.

Еще до непосредственного вступления Америки в войну осуждение фашизму несли картины вроде «Признание фашистского шпиона», ярко отражавшие общественное мнение по отношению к фашизму. Непрестанно нарастает поток фильмов, имеющих целью активно служить борьбе с врагом человечества: мы уже видели «Погоню за человеком»[17], «Четырех сыновей»[18] и ждем новых и новых картин, идущих по этому же пути.

Лучшие мастера, как Джон Форд и Фрэнк Капра, вступают в военную кинематографию, помогают учебными фильмами, пропагандистскими, агитационными. И даже такое, казалось бы, отдаленное от действительности искусство, как фантастическое творчество Диснея, обращается к войне и ставит особенные возможности мультипликационного фильма на службу военно-учебному делу.

И здесь же, на этом пути сверкает бичующая сатира чаплинского «Диктатора» и широкая общественная деятельность нашего друга Чарли.

И всюду на участке кинематографии — это не только фильмы, но и объединение общественных сил, непрерывно взывающих к более активному участию Америки в войне, к более тесному, эффективному сотрудничеству со своими союзниками, пламенный призыв к открытию второго фронта.

Мы, советские кинематографисты, любим и ценим наших зарубежных коллег.

Мы ценим их талант, их энергию, их упорство, их трудоспособность и трудолюбие, дающие экрану из года в год десятки прекрасных произведений.

И сейчас, когда наши коллеги по искусству становятся еще и друзьями — товарищами по борьбе, особенно отрадно приветствовать их из Москвы и сознавать, что дружба американской и советской кинематографии

[16] «Юный мистер Линкольн» (1939). Статью о фильме «Мистер Линкольн мистера Форда» см.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968.

[17] «Охота на человека» (1941), режиссер Ф. Ланг.

[18] Фильм режиссера А. Майо (1940).

есть как бы символ дружбы наших великих народов в их великой борьбе.

Объединенное же послевоенное сотрудничество кинематографии нашей, американской и английской откроет киноискусству будущего небывалые горизонты творческого подъема и развития.

Отдадим же все наши силы тому, чтобы этот счастливый послевоенный день настал бы как можно скорее.

А для этого объединенными усилиями наших стран сделаем все, чтобы скорее сломить, сокрушить, раздавить и уничтожить врага.

Бить надо Гитлера, не теряя ни часу времени, на всех фронтах, используя уже открытые и открывая новый.

Американские кинодрузья! Создатели гимнов активности и борьбе — не уставайте бороться за это!.»

А. Довженко, призывая советских, американских и английских коллег крепить боевое содружество, изложил свою творческую программу, которую он воплотил тогда и позже в фильме «Битва за нашу Советскую Украину», в сценариях «Украина в огне», «Повесть пламенных лет», в рассказах, написанных в годы войны,— «Отступник», «Незабываемое», «Ночь перед боем», «На колючей проволоке», «Мать», «Тризна». (Текст этого выступления в сокращенном виде был опубликован 29 августа 1942 года в газете «Литература и искусство» и с тех пор не перепечатывался.)

Обратим внимание — только Александр Петрович упомянул имя Сталина, да и то мимоходом: на вечере не звучала всеобязательная официальная риторика, ибо утратила силу, потеряла значение культовая фразеология, правда, ненадолго:

«Дорогие гости и товарищи!

Мне сегодня предоставлена честь сделать здесь сообщение о сотрудничестве кинематографий союзных стран в условиях войны. Так моя тема и сформулирована в предложенной вам программе «Война и сотрудничество кинематографий союзных стран».

Я много думал на эту тему и пришел к выводу, что, по-видимому, практически это все решат коммерческие директора фирм и управлений, и решат со свойственным им профессиональным умением.

А я — сын сорокамиллионного украинского народа, народа, который сейчас весь или стонет и гниет в фашистском, немецком рабстве, или борется в рядах Красной Армии, не жалея во имя победы ничего на свете, я — кинорежиссер и сценарист — в меру своего понимания или ощущения этого вопроса пробую осветить его с несколько иной стороны, со стороны творческой.

Обращаясь к вам с моими мыслями, я как бы расширяю сегодня нашу аудиторию. Я мысленно представляю себя сейчас стоящим не только перед вами, но и перед английской и американской кинообщественностью. Перед моим духовным взором стоят могучие ряды деятелей великого искусства кино, мои американские и английские коллеги, украшающие громадное большинство киноэкранов нашего потускневшего скорбного земного шара.

Стоят мастера режиссуры, артистического искусства, операторы, писатели, художники, композиторы, то есть все те «инженеры человеческих душ» — по выражению товарища Сталина,— которые так или иначе учат мир жить независимо от того, сознает ли это мир или нет, ибо ни одно искусство не является уже учителем жизни в большей мере, чем могучее искусство современности — кино.

Позвольте же в годину величайшего разгула смерти на земле подумать вслух о жизни, о борьбе за жизнь всеми видами оружия, в том числе и оружием киноискусства, не менее твердым, чем сталь.

Никогда, сколько существует человеческая история, размах смерти не достигал таких исполинских размеров, как в наше время.

Никогда на уничтожение народа не бросались более ужасающие средства. Никогда человеческая подлость не проявлялась с таким цинизмом и в таких масштабах, как проявилась она в воинствующем фашизме-гитлеризме.

И никогда ни на одном кровавом поле не сталкивались с такой силой подлость с правдою и мракобесие с разумом, и кандалы, и ярмо со свободой, как на наших русских, белорусских и украинских полях.

Поэтому все мировое прогрессивное искусство я рассматриваю сегодня с этих наших кровавых полей, потому что на них решается сегодня судьба человечества, следовательно, и судьба всего искусства.

Перед искусствами и в первую очередь перед самым могучим искусством — кино — стали новые задачи, новые цели, чрезвычайно важные и ответственные. Кино становится оружием защиты народа от смерти, которая ползет сейчас по всему миру из Германии.

Для того чтобы оружие искусства было мощным, нужно знать природу врага, его подлинное лицо.

К славе и чести кинематографий союз-

ных стран надо сказать, что Голливуд и англичане сразу же достойно ответили на призывы своих правительств и развили чрезвычайно мощную творческую деятельность как антифашисты, патриоты и защитники демократии.

Все, что было лучшего,— лучшие актеры, режиссеры, сценаристы и технические работники — все стали на сторону антифашистского демократического фронта.

Сделано уже много картин как художественных, так и учебных.

Правильно ли, однако, до конца ли поняли наши англо-американские товарищи по искусству природу повисшей над миром опасности? До конца ли поняли, что несет гитлеризм-фашизм людям? Думается, что нет, если судить по немногим фильмам, которые мы видим. Да оно и понятно, во всяком случае для первого этапа мировой бойни. Ибо то, что писали идеологи фашизма о своих планах, не вмещалось ни в какое нормальное сознание и казалось бредом параноиков.

А то, что уже принес фашизм в действии, во много раз превосходит бредовую горячку всех их писаний. Этого не знала ни история войн, ни человеческая история.

В замечательной, волнующей антифашистской картине «Четыре сына» автор Арчи Майо, изображая талантливо и тонко драму матери-чешки, у которой два сына погибают в когтях гитлеризма, мне кажется, впадает в излишний объективизм. Сын героини фильма — предатель родины, мерзкий и подлый отщепенец и братоубийца, в материнских горьких воспоминаниях, тяжелых утратах, в бедности и нищете, за пустым столом, в опустевшей хате, сын-предатель является материнскому воображению и сидит за столом с братьями-жертвами!

Он посмел явиться за стол, как равный с равными, как дорогой с дорогим. Неверно это сегодня даже для матери. Мать тоже частица общества и его достояние. Хочется сказать талантливому режиссеру — не пускайте Иуду Искариота к матери! Если Гитлер прикажет — он убьет и ее. Сегодня пусть мать проклянет предателя-сына, отвернется от него по великости материнской души своей!

Гитлер говорит: «Я освобождаю человека от химеры, которая называется совестью... Я выращу молодежь резкую и жестокую, перед которой содрогнется мир. Я хочу, чтобы она походила на молодых диких зверей... Нас проклинают как врагов мысли. Ну что же, мы ими являемся. Я пишу историю кровью. Убивайте...» Вот подлинные слова Гитлера. Вот новые откровения Европы в области морали. Не допускайте же, друзья, диких зверей к матери! Берегите мать!..

В конце картины мать бросает родину и уезжает спасать свою жизнь в счастливую Аркадию, к своему четвертому сыну — художнику, в Америку.

Да, если бы все было так просто! Но это не так.

Мир неделим. Мир неделим сегодня в гораздо более широком смысле, чем даже имел в виду Литвинов, произнося эту замечательную фразу. Мир неделим, и не только потому, что благодаря скоростям сузился Великий, Тихий Океан, а в Атлантическом стало совсем тесно. И не потому, что нет уже неизвестных, неоткрытых стран. И не потому, что кино, и радио, и автомобилизм, и телевидение уменьшили его, уплотнили, обобщили и унифицировали. А потому, что все названное и много, много других причин сделали общими духовные интересы мира и саму его судьбу, независимо от наличия национальных различий. Угроза миру ведь одна. Угроза мировому порядку, нациям, культурам, свободам, демократиям и высшему, чем гордятся демократии,— гуманизму. Угроза немецкого фашизма, жестокости и безвкусицы.

В наибольшей мере мировую ситуацию понял величайший из мастеров кино — Чарли Чаплин. Вот что говорит он 22 июля на митинге, призывая народ ко второму фронту: «На полях сражения в России демократия или будет жить, или умрет. Судьба союзных наций в руках советского народа... Имеем ли мы право ждать? Америка не хочет, чтобы другой народ воевал за нее... Второй фронт нужен сейчас больше, чем когда-либо. Я призываю вас — давайте откроем второй фронт! Это не только моя идея. Это инстинкт народа».

Правильно, мой мастер и друг Чаплин! Протягиваю вам через Атлантический океан свою руку. Страстное требование немедленного второго фронта — это инстинкт народов Америки и Англии. Это подсознательная мудрость, что приходит народу в грозные времена, когда разум холодеет и не успевает осознать опасность, и спросить порою некого, и грозный час летит лавиною с горы!

Однако горячие призывы Чаплина к немедленному открытию второго фронта родились не только на основе инстинкта народа, понятого великим художником. Есть еще что-то другое, не менее важное и не менее сильное, чем простой инстинкт. Это наша кровь. Земля уже промокла насквозь нашей кровью до самой поверхности запад-

ного полушария. Кровь зовет к справедливости. Как советский художник, я рад и горд, что мастера кино американского и английского народов первые припали ухом к земле, услышали ее зов и стали на защиту свободы своих народов, и среди них первый — Чаплин. И за великолепные картины, за талант, за творческую природу, а это самое главное, мы с любовью приветствуем своих американских и английских коллег. Благодарим их за верность демократии, за презрение к человеконенавистническому фашизму. И надеемся, что они, полные ответственности за судьбу мира, вложат всю страсть творческого своего убеждения в необходимость реализации второго фронта, если он почему-либо сегодня утром еще не осуществится.

Лучший мастер английской кинематографии Александр Корда в своем умном и честном документальном фильме «У британского льва есть крылья» говорит нам и всему миру с экрана:

— Смотрите, вот Англия, вот моя родина, вот мой народ, вот архитектура, памятники, рабочие дома, детские сады, школы, изумительные заводы, луга, овцы, вот наша армия в высочайших медвежьих шапках. А рядом, совсем рядом немецкие убийцы топчут землю стройными автоматическими рядами перед своим великим пошляком Гитлером.

— Вот наши дети, вот наши юноши,— говорит Корда,— никто из нас не думал о войне и не хотел ее.

Я смотрел фильм Корда с огромным вниманием. Я видел на экране хороших, умных английских людей, умилялся красоте их детей и всей страны, о которой у меня остались такие хорошие воспоминания после двухнедельного пребывания в ней в 1930 году.

Что хотел сказать миру Корда? Что Англия не думала о войне, не готовилась к ней, не представляла себе всей силы нависшей над ней опасности. Художник отметал причастность своего народа к возникновению войны. Духовная жизнь английского общества протекала в другом высоком направлении, а не в человеконенавистничестве.

Благодарный Корда за все его картины и за эту, граждански честную и откровенную,— я хочу ответить ему как художник художнику, тоже откровенно... (В стенограмме пропущена одна страница) удивительных открытий и прозрений — ничего не пожалела нам наша история. Это было творчество, это была радость жизни.

Наши задачи честны и ясны. Наши цели благородны. Мы провозгласили братство народов и равенство всех наций и не изменим своему знамени никогда. Фашизм обрушился на нас с чудовищной силой, с абсолютно нечеловеческой жестокостью, которой нет ни меры, ни названия. Но как бы нам ни было трудно, как бы ни было горько, как бы ни буйствовали фашистские орды на нашей земле,— мы верим в нашу победу, и эта вера никогда не оставит нас и ни перед чем не остановит нас. Мы верим в победу, как в победу добра над злом, как в победу справедливости и свободы народов, как в историческую неизбежность.

Мы завоюем победу, как ученики и современники Ленина и Сталина, и Горького, как современники Драйзера, Шоу, Уэллса. Как наследники Пушкина, Толстого, Шевченко, Руставели, как люди нового, демократического советского общества, любящие человека, проявление человеческого гения в любой благородной области деятельности любого народа.

Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое,— то просится сегодня на экран. На экран просится уже не только благородство, скорбь, любовь, храбрость и самоотверженность и не только зло вообще и человеческие заблуждения вообще как свойства дурных характеров и страстей или обычная борьба человеческих групп, разделенных противоречиями жизни.

Сегодня на экран просятся невиданная подлость и злодеяния, просятся садизм и издевательства, просится ненависть к человеку, ненависть к гуманизму. Сегодня должен быть притянут на экран массовый фашистский детоубийца, вешатель, растлитель малолетних, убийца раненых, стариков и детей, разрушитель памятников культуры и душитель и убийца целых народов.

Сегодня должны быть вытащены на экран всего мира, как на суд народов, не простые злодеяния, извращения, подлости и не простой обман и ужас, а огромные массовые, грозные и потрясающие, каких мир еще не видел никогда и каких не представлял себе никто из нас в минуты наибольшего пессимизма.

Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными, пылающие здания, закопанные живыми в землю. Содрогается земля от стонов бесчисленных немецких жертв.

Не забудьте нас, не забудьте нас!

Не гнушайтесь ужаса нашей смерти!

Не отворачивайтесь от нас, умерших неэстетичной смертью от голода, приползшего к нам из фашистской Германии!

Нас слишком много. Нас миллионы, миллионы!

Мы многочисленны, как морской песок!

Не забудьте нас, художники земли...

Расскажите о нас, покажите нас грядущим поколениям, чтобы не пропала даром ни одна наша слеза. Нас нельзя уже ни забыть, ни замолчать вам, если вы художники, а не пилаты, умывающие руки перед народом, если вы любите свои народы, если вы понимаете, что бессмертные народы состоят из смертных людей, живущих, любящих, страдающих и умирающих один лишь раз.

Сегодня требуют себе места на экране страшные и грозные вещи, как страшно и грозно переживаемое человечеством время, и было бы величайшей ошибкой обойти это в угоду чему бы то ни было и кому бы то ни было. В этом было бы неуважение к страданиям народов и непростительное извращение нашей суровой истории. В этом была бы наша историческая ошибка.

На экране надо дать точный портрет фашизма.

Вот над какими новинками современности придется нам призадуматься, дорогие братья и коллеги. Я совсем не собираюсь, однако, призывать товарищей по работе к заполнению экрана ужасами войны. На экран придет много прекрасного, тоже в невиданных размерах и проявлениях. Придет новый благородный гнев, бесстрашие, ярость, ненависть к фашистам-поработителям, безграничная щедрость и самопожертвование, и героизм, равных которым не знала история.

Придут на экран герои-бомбометатели, партизаны, снайперы, истребители, тараны. Появятся наши простые люди, достойные золотых памятников на вечные времена за свои боевые труды и подвиги.

Придут сюжеты, как живые легенды, и любовь к отечеству, к народу, достойная и жертвенная и кристаллически чистая.

Габариты человеческих страстей нашего времени вырастают неизмеримо.

Не знаю, может быть, так не говорят с трибун Америки и Англии. Может быть, мои слова покажутся выспренними и чувства мои покажутся слишком обостренными и напряженными. Не знаю. Но одно я знаю точно и верно. То, что происходит сейчас в мире, столь громадно, столь необычайно и столь чревато неизмеримыми последствиями, ибо воинствующий фашизм уже принес человечеству такие разорения, повергнул его в такие страдания, опозорил человечество такими необъятными и неназываемыми злодеяниями, так унизил звание человека, что нет, очевидно, ни в одном человеческом лексиконе слов, чтобы определить и точно назвать это. Поэтому мы так напряжены в поисках названий, определений сущности происходящего в мире сегодня.

Все бледнеет перед происходящим, все сравнения, все аналоги и все известные художникам сло́ва гиперболы.

И пройдут, очевидно, долгие годы, пока народится новый Данте, помноженный на Микеланджело, и создаст своим гением, омытым в безбрежном людском горе, новую «Божественную комедию» для грядущих поколений, как величественное воспоминание про дорогую цену, что платит сегодня наш советский народ, решая на своих родных полях в огне и в громе и по колени в крови свою судьбу и судьбу мира.

Чтоб увидели в этой Великой книге наши потомки, как разваливался мир, как падали европейские государства, как бежали правительства, как разрушались культуры, как погибала европейская демократия. Как придушили Европу ужас и отчаяние, как повисла над Великобританией черная фашистская смирительная гитлеровская сорочка.

И как среди хаоса разрушений, среди отчаянных стонов поверженных европейских народов, среди всеобщего смятения вдруг, как чудо, стала на защиту своих прав великая советская нация. Стала на защиту мира и культуры и братства народов мужественно, гордо и щедро. Стала страна, долгие годы заподозренная в злоумышленных целях против Европы, неудобная и непонятная.

И мир понял теперь, что она-то и есть главная его защитница и надежда, как говорит Чаплин.

В Великой книге развернутся картины наших жертв и бедствий — расстрелянная Сербия, разогнанная и повешенная Польша, голодная Греция, порабощенная Украина, Белоруссия и Прибалтика.

Наши сожженные города и села, замученные отцы и дети и увезенные в рабство жены и сестры, и развороченная, попранная, растленная земля.

Киноработники! Не отстраняйте себя от реального целого мира. В этом наше сотрудничество перед миром. Не приглаживайте и не причесывайте мира. Он очень болен сегодня, очень плох. Не уводите свое искусство, свои сюжеты в более или менее интересные, увлекательные, частные житейские случаи.

Сегодня кино вышло из мягких юношеских

лет в суровое зрелое мужество. Многие его произведения стали могучими, величественными и прочными, подобно искусству древних, если бы недолговечность пленки не обрекало их на скорую гибель.

Кино сегодня может и должно ставить себе большие цели. Время большое и грозное. Кино должно ответить на самые острые вопросы современности и честно сориентировать страдающие человеческие группы, если уж не все человечество.

Сегодня мир болен. Больна вся наша планета. Она словно влетела в какую-то кровавую туманность и потускнела, и потеряла блеск и радость.

Много еще прольется слез и много крови. Не забудет их земля долгие столетия. Ужасы содеянного долго будут потрясать людское воображение, передадутся в поколения и будут вырываться тяжелыми стонами в снах наших правнуков и праправнуков.

В это кровавое, грозное время каждый творец должен особенно глубоко подумать — для чего же он живет в это время. Подумать и осознать свою ответственность за свою эпоху.

Живет ли он для денег, для роскоши, для славы и наслаждений среди океана бедствий или для чего-то большего, чем деньги и слава,— для блага своего народа, для создания подлинной, нелицемерной дружбы народов, для победы над фашизмом, для торжества демократии?

Победить надо во что бы то ни стало. И нужно еще подумать, чтоб победивший мир не покатился по инерции злобы, жестокости, войн и разрушений. Чтобы чрезмерная тяжесть потерь и неслыханные кровавые испытания не повергли мир в тяжелый пессимизм, не задушили, не ожесточили массовую психику.

Чтобы мир не впал в алчность и стяжательство, бессердечие и жажду наживы. Чтобы не откатился мир назад на целые столетия, впавшие в националистические обособления после угрозы смерти наций от воинствующего гитлеризма.

Вот какие вопросы должны стать перед учителями миллиарда людей — перед киноработниками земли.

Что ожидает мир?

Задушат ли его немецкие, фашистские палачи?

Отравят ли его смертельным газом?

Взорвется ли мир от нового какого-либо изобретенного снаряда и разлетится впрах со всеми нами, со своей Америкой и Англией, так и не успевшими пустить в ход свою накопленную боевую силу?

Или в ближайшее, может быть, время где-то в предгориях Кавказа сломает себе Гитлер шею?

Какая ожидает нас зима? Какая ожидает вас? Кто знает? Одно лишь мы знаем твердо — оружия не сложим никогда.

Пусть мы будем бедные.

Пусть мы будем черные, оборванные и измученные.

Пусть побелеют наши волосы.

Пусть не наживем мы ни золота, ни драгоценных камней.

Мы существуем уже как моральные победители в этой гигантской борьбе и такими останемся в истории — братья народов и защитники. И никогда никому уже не затушевать этой победы. Мы стоим с оружием, с наукой, с искусством против чудовищной силы всей европейской техники в руках квалифицированных убийц.

Стоим пятнадцать месяцев.

Не пожалели ни отцов, ни детей своих, ни жен, ни невест, ни заводов, ни полей своих — ничего! Все, все отдаем! Во имя свободы и бессмертия советского народа!

Это наша история. Это труднейшая в мире равнодействующая всех творческих сил нашей советской многострадальной нации.

Это наша жизнь и бессмертие!

Да здравствует народ!

Да здравствует победа!»

Публикацию подготовил Е. Левин

Разборы и размышления

Л. Лисюткина

Кинопоэма без героя

Что можно сделать в кино с таинственной загадкой истории, дотянувшейся до наших дней,— с загадкой без отгадки? С сюжетом о знаменитом герое, который не появится в кадре, ибо никто не знает, жив ли он?

Осталась лишь стопка фотографий и противоречивые воспоминания людей. Казалось бы, для документального фильма материала маловато. Однако молодой киевский режиссер Александр Роднянский снял «Миссию Рауля Валленберга» (сценарий Л. Гуревича и А. Роднянского) о бесследно исчезнувшем в нашей стране шведском дипломате, имени которого до недавнего времени у нас почти никто не знал, а высокопоставленные чиновники до сих пор утверждают, что ни человека, ни документов о нем не существует[1].

Фильм о поисках героя держит зрителя в таком же напряжении, как остросюжетный детектив. Здесь есть и основанный на документах рассказ о жизни и подвиге Валленберга. Рассказ подробен, но лишь до того момента, когда Рауль Валленберг, спаситель венгерских евреев, обреченных нацистами на гибель, сам становится жертвой: 17 января 1945 года, когда советские войска уже вошли в Будапешт, он был арестован в ставке главного командования и бесследно исчез.

Спустя почти 45 лет родственники и представители Комитета спасения Рауля Валленберга впервые приехали в нашу страну. Они верят, что Рауль жив. Противоречивые свидетельства очевидцев, якобы встречавших его на запутанных перекрестках ГУЛАГа, давно мелькают в западной прессе. Съемочная группа Александра Роднянского попыталась найти следы Валленберга на просторах нашей необъятной Родины от Карелии до Колымы и от Средней Азии до Крайнего Севера. Практически ни одно свидетельство не осталось без расследования. Использовать в фильме весь накопленный материал было невозможно. В полтора часа экранного времени пришлось «утрамбовать» только те данные, в которых сфокусированы наиболее известные и наиболее типичные легенды о пропавшем герое. В результате Л. Гуревич и А. Роднянский проделали работу, обойденную историками и журналистами,— они по сути оказались исследователями *мифа*.

Мифология «шведского Христа», как называли Рауля узники венгерских гетто и лагерей, складывалась одновременно с его деятельностью в Будапеште в период с 9 июля 1944 года по 17 января 1945 года. Не только узники-евреи, но и венгры видели в нем существо сверхъестественное. Сохранился рисунок из гетто, на котором Валленберг изображен с нимбом вокруг головы и с надписью: «Валленберг санктус» (святой Валленберг). Ему посвящено множество стихов и музыкальных произведений. Неправедный арест, загадочное исчезновение и мученическая смерть в русских застенках дали новый импульс мифологии, окружающей имя Валленберга: появилось множество «житийных историй», своего рода «золотая легенда» о его пребывании в России. Эти рассказы содержат описания тюремных будней и странствий по дальним пересылкам, взаимоотношений с собратьями по заключению и с тюремным начальством, а также различные версии смерти героя либо, наоборот, утверждения о том, что он жив, но надежно запрятан в бездонном чреве ГУЛАГа...

Исследование мифа может иметь несколько целей. Во-первых, самое «простое» — докопаться до зерна истины, из которого вырастает миф (эту работу успешно проделали историки и археологи, обнаружившие развалины Древней Трои и библейских городов по их фантастическим описаниям в мифах Древней Греции и в священных книгах Ветхого Завета). Во-вторых, мифы можно типологизировать и, таким образом, нащупать наиболее вероятный вариант развития реальных событий. И, наконец, третий, самый сложный путь, в данном случае лишь косвенно проливающий свет на загадку судьбы

«Миссия Рауля Валленберга»
Сценарий Л. Гуревича, А. Роднянского. Режиссер А. Роднянский. Операторы В. Гуевский, И. Иванов. Звукооператор И. Мойжос. «Киевнаучфильм», 1990.

[1] См., например, интервью с Кронидом Любарским «Во Владимирской тюрьме не найден» в журнале «Новое время» (1990, № 39, с. 34—36).

Валленберга,— это расшифровка семантики мифа, то есть реконструкция явных и неявных черт реальности, отразившихся в нем. В результате можно лучше понять и реальность, и специфику мифа: почему именно *этот* миф оказался продуктом *этой* реальности?

Л. Гуревич и А. Роднянский работают с мифологическим материалом о Валленберге по всем трем направлениям. Сюжеты собранных ими свидетельских показаний можно условно разделить на три группы: религиозные, романтические и коммерческие мифы.

Носителями первых являются главным образом люди, спасенные Валленбергом от смерти. Обаятельная Кэтти Ватц живет в Швеции. В ее рассказе Валленберг предстает как прекрасный ангел-хранитель. В уютной гостиной она соорудила алтарь с портретом своего спасителя и перед ним регулярно возжигает свечи. На шее у Кэтти — ладанка, тоже с портретом Валленберга. Сколько еще людей из тысяч спасенных им повторяют этот обряд?

Романтика органично присуща самой сути совершенного Валленбергом подвига. Говоря о романтическом мифосознании, я имею в виду не самого Валленберга, а создателей и распространителей некоторых — иногда причудливых — версий.

Работа режиссера с этими людьми, преимущественно нашими соотечественниками,— нечто большее, чем обычные интервью. Скорее, это новеллы, воссоздающие на экране психологический портрет каждого из интервьюируемых и вместе с тем показывающие тот или иной из многочисленных вариантов бытования в нашей среде мифа «Рауль Валленберг». Из этих свидетельств складывается и другой портрет — нашего странного межеумочного мира, который уже перестал быть тюрьмой, но еще не стал свободным и все так же нуждается в спасительных мифах, в красивых легендах. И судьба-загадка Валленберга — его «миссия»? — пришлась тут как нельзя кстати. Люди рассказывают о том, что были лично знакомы с ним. И сами в это верят.

Посудите. В кадре — мужчина в весьма помятой одежде, на голове — спортивная шапочка, возраст не определишь — от тридцати до шестидесяти. Он рассказывает о том, что он ни много, ни мало — внебрачный сын Валленберга. Камера дает крупный план — и поневоле вспоминаются строки из бессмертной поэмы Венедикта Ерофеева: «На меня... глядела десятками глаз, больших, на все готовых, выползающих из орбит,— глядела мне в глаза моя родина, выползшая из орбит, на все готовая, большая...» На вопрос режиссера: «Ну а сами-то вы как считаете, похожи вы на Валленберга?» — самозванный сын стаскивает с головы шапчонку, разворачивается в профиль и без запинки отвечает: «По-моему, да». Между прочим, некое подобие и в самом деле есть, и если бы Рауль Валленберг родился не в одном из богатейших семейств Европы и провел бы свое детство не в особняке со свечами и роялем, а жил бы вот этой самой, нашей жизнью, версия о «сыновстве», может, выглядела бы не столь уж невероятной.

Эпизод с «внебрачным сыном» завершается на патетической ноте: тот обещает быть достойным своего отца и «помогать людям всех национальностей». А на экране возникает другой персонаж — Коля. После первого же сообщения в прессе о деле Валленберга, он метнул в столицу телеграмму, а затем в нетерпении явился собственной персоной. И поведал, что собственноручно похоронил Валленберга в лесах Карелии. Коля сообщает всему человечеству, что, во-первых, Валленберг ему, своему душеприказчику, открыл тайну своих сокровищ в швейцарском банке, оставленных на имя сестры Нины, а во-вторых, что величайшими гениями всех времен и народов шведский дипломат считал Добролюбова и Чернышевского.

Что это? Совдеповская шизуха, бред, запойные фантазии? Да. Но и плоды нашего убогого просвещения, и наши воспаленные, завистливые, нищенские мечты о несметных сокровищах, и неистребимая жажда вознестись вдруг, в одночасье над всей беспощадной прозой жизни, над всеми этими кромешными хлябями, оврагами и ухабами. Коля ведет свой рассказ о швейцарском банке, стоя в луже, в которой чуть не тонет по уши и разве что не выпадая от азарта из потрепанного ватника.

Разумеется, у авторов фильма не было иллюзий относительно этого «свидетеля». Тем не менее они прошли с ним многокилометровый путь по заснеженным карельским сопкам в поисках несуществующей могилы, пока Коля вдруг не бросил в снег тяжелый заступ и не сбежал. Зачем же понадобился он для картины? Почему брели документалисты вслед за ним по кочкам и сугробам. И экранного времени ему уделено не меньше, чем, к примеру, Симону Визенталю, известнейшему на весь мир инициатору создания Центра по изучению геноцида евреев во время второй мировой войны. Казалось бы, это не логично — ведь Коль вокруг нас и без кино

пруд пруди, а о Симоне Визентале зритель, запуганный россказнями о всемирном жидомасонском заговоре, если и знает, то немного.

Однако для этого фильма Коля нужен не меньше, чем Симон Визенталь и другие западные свидетели — например, ведущий хирург кардиологического центра в Иерусалиме, или знаменитый израильский журналист, или американский сенатор Томаш Лантош с женой Аннет — инициаторы присуждения Раулю Валленбергу почетного американского гражданства.

«Миссия Рауля Валленберга»

Л. Гуревич и А. Роднянский весь фильм строят на контрапункте версий, визуальных образов, человеческих характеров. На экране смотрятся друг в друга два полярных, противоположных мира. В одном Валленберг родился и вырос, другой его уничтожил. И даже показывая, например, ухоженное кладбище в Стокгольме, где похоронена мать Рауля, так и не вымолившая у Сталина и Ворошилова ни слова правды о своем сыне, и заброшенное кладбище в зоне, с деревянными крестами, почти по перекладину утонувшими в номерных безымянных холмиках, создатели фильма не просто невольно сопоставляют, но и дают свой ответ на вопрос о том, что́ произошло с Раулем Валленбергом: его могилу не удалось найти ни на Соловках, ни на Колыме, ни на Алтае... но этот страшный мир не мог не убить Валленберга, ибо это был его антипод, его отрицание, его грядущий неминуемый крах.

Российские лжесвидетели по делу Валленберга поставят в тупик любого эксперта, привыкшего оперировать логикой, рациональными причинно-следственными связями. Зачем чокнутому Коле весь этот позор на голову? Зачем пожилому армянину — еще одному «душеприказчику» Валленберга — подвергать себя мучительному возврату во Владимирскую тюрьму, где он провел узником долгие годы и где никто и ничто — ни персонал, ни архивы — не подтверждают его показаний? И как это «внебрачный сын» Валленберга рискует на всю оставшуюся жизнь получить прозвище «сын лейтенанта Шмидта»? Объяснение может быть только одно: эти люди жаждут спасения. И спасителя. И, наверно, повторю, сами готовы поверить в то, что говорят. Так же верили во всемогущество Валленберга жертвы нацистских лагерей.

К разряду невероятных относятся и легенды той группы, которую я обозначила как «коммерческие». Их два типа.

Есть версия о том, что советское военное руководство позарилось на автомобиль Рауля (вариант: на мешок с бриллиантами, которые оставили ему на хранение спасенные и погибшие евреи). В версии с автомобилем фигурируют имена различных советских военачальников, на первом месте — Леонид Ильич Брежнев. Он же является и главным персонажем версии с бриллиантами («Не могли же Советы допустить, чтобы лидер мирового коммунистического движения предстал перед общественностью как самый обычный ворюга»,— говорит в своем интервью наш бывший соотечественник, объясняя официальную советскую позицию).

Казалось бы, с этой версией все ясно. Как объект мифотворчества здесь уже фигурирует не столько героическая личность Валленберга, сколько гротескный «Люлек» — его патологическая страсть к автомобилям и бриллиантам хорошо вписывалась в историю с арестом Валленберга. Тем более что автомобиль у шведского дипломата действительно был конфискован самым обычным советско-бандитским способом, о чем в фильме рассказывает участвовавший в «операции» армейский офицер. Он подчеркивает, что шведский дипломат «вел себя вежливо, но очень рассердился, что у него отнимают машину». Валленберг пытался объяснить воинам-освободителям, что Швеция находится в мирных отношениях с их страной, что в соответствии с международными договорами шведские дипломаты и сотрудники Красного Креста взяли на себя заботу о раненых и пленных русских солдатах... (Мог ли он предполагать, как отнесется к пленным солдатам их родина!) В ответ услышал: они победили и могут брать все что угодно.

Но вот чудеса — прошло время, и члены международной экспертной комиссии по делу Валленберга нашли какие-то факты, указывающие на возможную причастность к нему Брежнева. Несмотря на алиби — будущий вождь находился на другом фронте и впрямую не мог встретиться со шведским дипломатом в момент ареста,— все же между ними протянулась какая-то, пока еще загадочная, нить.

Коммерческие мифы другой разновидности создаются и распространяются скорее всего антисемитским лобби. В них предпринимается попытка снизить идеальный образ спасителя, приписав ему корыстные цели. К этой же версии примыкает другая — о том, что Валленберг был американским шпионом. Вполне возможно, что последняя версия разрабатывалась в НКВД и фигурирует в обвинениях, предъявленных дипломату.

Итак, в «Миссии Рауля Валленберга» исследованы все или почти все версии, и ни одна не подтверждена, но и не отвергнута. Маловероятно, что после сорока с лишним лет заключения Валленберг все еще жив — в наших-то тюрьмах! Но на сто процентов исключать такой вариант все же нельзя. («Можно ли продержать человека больше сорока лет в тюрьмах, под чужим именем?» — спрашивает режиссер у народного депутата РСФСР Револьта Пименова — «специалиста», отмотавшего немалый срок в лагерях и психушках уже на нашем, недалеком, веку. «Да конечно, почему же нет?» — искренне изумляется вопросу Пименов.) Могила Валленберга не найдена, но она может находиться в любом из указанных свидетелями мест. Начальство отрицает наличие следственного дела — и одновременно выдает родственникам «случайно» найденные личные вещи исчезнувшего дипломата, причем такие, которые по правилам тюремного хранения должны находиться в различных сейфах: венгерские банкноты, портсигар и дипломатический паспорт.

Неполитизированный, поэтический фильм Л. Гуревича и А. Роднянского решает загадку Рауля Валленберга на уровне философии истории. У молодого режиссера есть опыт анализа массового сознания через присущие этому сознанию мифологемы. К сюжету о Валленберге он органично перешел от своего фильма «Кто из нас Шая?», в котором тоже не было героя. Легенда о человеке, которому удалось спастись во время массового уничтожения евреев в Бабьем Яре,— это во многих отношениях киевский эквивалент великого мифа о спасителе из Швеции. В обоих фильмах есть трагическая идея воздаяния. В одном вышедшая из берегов река рушит дома тех, кто пытался заасфальтировать кости жертв Бабьего Яра, наложив табу на само слово «евреи». В фильме о Валленберге возмездие за содеянное зло — осквернение могилы отцов и дедов под сгнившими деревянными крестами. И изувеченный лик огромной земли.

●

Масштабная идея о том, что можно карать целые классы и народы, появилась только в XX веке. На протяжении всей предыдущей истории действовал принцип индивидуальной ответственности, это был одновременно и религиозный принцип, и принцип правосознания. Героизм таких личностей, как Рауль Валленберг, заключается в том, что они не поддались всеобщему опьянению классовой или расовой моралью. Они взяли всю ответственность на себя.

В самом начале перестройки привлек к себе внимание Дмитрий Юрасов — «архивный юноша», на собственный страх и риск выносивший из засекреченных судебных архивов информацию о людях, погибших в ходе репрессий. Его поступок вызвал вполне традиционный начальственный гнев. Сдуру на него потопали ногами и спустили всю королевскую рать антидиссидентского спецконтингента. И все. Пошумели и отстали. Пришлось разбираться с собственными диссидентствующими полковниками и генералами.

И кто знает, может быть, как раз сейчас за тяжелым запорами архивов СМЕРШа, где, как теперь доподлинно известно, замуровано досье Валленберга, некий неизвестный миру «архивный юноша» решает взять на себя ответственность и вынести это досье.

Нам остается только ждать. Время не стоит на месте. Вот уж и генерал МВД В. Гуляев публично заявил, что не желает войти в историю как человек, препятствовавший расследованию дела Валленберга. Это по его инициативе группа экспертов получила неограниченный доступ к архивам МВД, правда, так и не найдя тюремной карточки Валленберга.

Но раз уж такой сдвиг в сознании начался, то скоро, очень скоро кто-нибудь скажет то же самое и в другом ведомстве. Приняв решение обнародовать правду о деле Валленберга, этот человек не нарушит закона. Просто у него должно быть свое мнение о «целесообразности», не совпадающее с мнением руководства КГБ. Будем ждать. Кто-то обязательно должен сделать это. Во имя спасения своей души и доброго имени своего народа. И это будет поступок, достойный самого Рауля Валленберга.

Иллюзион

Сергей Лаврентьев

«Сердца четырех» (СССР, 1941)

Ноябрь 1976 года. Госфильмофонд СССР проводит в городе Свердловске фестиваль фильмов из своей коллекции. Открывает показ лирическая комедия Константина Юдина «Сердца четырех». После окончания сеанса слышу, как почтенная дама с сияющими глазами и удовлетворенной улыбкой говорит своей подруге: «Да, таких фильмов теперь не делают».

«Ну, конечно,— думаю я.— В наше время и трава была зеленее, и птицы пели звонче». И вдруг понимаю — дама права. В первой половине 70-х у нас делалось немало фильмов и лирических, и комедийных, и даже лирически-комедийных. Но ни «Молодые» Николая Москаленко, ни «Летние сны» Виталия Кольцова, ни «Последние дни Помпеи» Иосифа Шапиро не могли, конечно, сравниться с лентой Юдина.

«Сердца четырех»
Сценарий А. Файко, А. Гранберга. Режиссер К. Юдин. Оператор Н. Власов. Композитор Ю. Милютин. В ролях: В. Серова, Л. Целиковская, Е. Самойлов, П. Шпрингфельд и другие. «Мосфильм».

Дело даже не в разительном художественном контрасте. Дело прежде всего в том, что все вышеперечисленные фильмы, не похожие один на другой (разные сюжеты, разная степень эстетического убожества), одинаковы в своей правильности, идеологической выдержанности и лживости. Для того чтобы осознавать эту лживость, нужно было быть бородатым интеллектуалом с отрешенным взором. Однако и почтенные дамы с сияющими глазами вполне могли почувствовать неправду, скажем, в историях молодежно-бытовых и молодежно-любовных неурядиц, разрешающихся массовым отъездом на ударную комсомольскую стройку.

То ли дело рассказ о юной студентке, сначала влюбившейся в бравого лейтенанта, затем — в странного научного сотрудника, который вздыхает по ее старшей сестре, но, объяснившись с армейцем, в эту сестру также влюбленным, после ряда нелепостей и недоразумений обретает покой и счастье с очаровательной студенткой, предоставив ее глубоко научную родственницу заботам неотразимого защитника отечества!

Никакой политики. Очаровательную Шурочку играет очаровательная Людмила Целиковская. В роли сестры Галины — величественно-прекрасная

Валентина Серова. Красавец лейтенант — красавец Евгений Самойлов. Ну и Павел Шпрингфельд — тоже ничего. Смешной, чудаковатый... И все легко, изящно, беззаботно и беспроблемно. Единственная проблема — как отыскать спутника жизни, предназначенного только тебе. Но согласитесь — решать такую проблему в высшей степени приятно.

Жизнь прекрасна и удивительна, полнокровна и изобильна. Влюбленным радостно, влюбленным хлопотно, влюбленным грустно — «любовь никогда не бывает без грусти, но это приятней, чем грусть без любви». Конечно, приятнее. Тем более что для грусти вне любовной ситуации просто нет причин. Сильная, мощная, большая жизнь. «Все стало вокруг голубым и зеленым...»

Что? Пленка черно-белая? Ах, оставьте, зануда вы этакий! Ну неужели вы не видите эту небесную голубизну, не ощущаете сверкающую прелесть буйной зелени, не наслаждаетесь прохладой реки, в которой «забурлила, запела вода»! И люди вокруг такие славные, трогательные. И все гуляют в парке и пьют газированную воду. И, кажется, в самом воздухе разлиты радость и счастье.

Фильм «Сердца четырех» вышел на всесоюзный экран 13 января 1945 года. Война шла уже за пределами страны. Радостное ощущение близкой и окончательной победы было как нельзя более удачно «прокомментировано» экраном, искрящимся жизнелюбием и весельем. И миллионы юных девушек томились в ожидании своих лейтенантов, а юные лейтенанты желали любви и продолжения жизни, оборванной лихолетьем.

Удивительное, полное, абсолютное «попадание»! Картина дала зрителю именно то, чего он больше всего ждал,— такое не забывается. Такое — на всю жизнь. Поэтому вышеупомянутая дама из 1976 года была права на сто процентов — «теперь таких фильмов не делают».

И нынче, в 1991 году, постаревшая на пятнадцать лет, она могла бы с полным основанием произнести эту в высшей степени справедливую фразу. Не делают. Очень хотят, пытаются — не выходит. Жизнь не та.

Однако секрет магнетической притягательности «Сердец четырех» не может быть разгадан лишь с помощью памяти чувств, навеки соединившей Великую Победу и суматошно-водевильную киноисторию. Ведь режиссер делал фильм без расчета на данное обстоятельство. Этого расчета не могло быть хотя бы потому, что во время съемок фашистская Германия была не коварным противником Страны Советов, а ее лучшим другом.

Лента Константина Юдина «Сердца четырех» была закончена производством в 1941 году и в ситуации крупных неудач первого военного года увидеть свет, конечно же, не могла. Но, пожалуй, в данном случае четыре года «полки» стали самым большим подарком режиссеру. Ведь ныне, как говорится, в памяти народной да и в истории нашего кино «Сердца четырех» занимают более престижное место, чем, скажем, родственные по стилю и направленности «Любимая девушка» Пырьева и «Антон Иванович сердится» Ивановского. Не в последнюю очередь это объясняется тем, что первая картина вышла 20 августа 1940 года, а вторая — 29 августа 1941-го.

Дело в том, что фильмов, подобным юдинскому, за два предвоенных года было создано немало. После массовой киноистерии 1936—1939 годов, когда не было ни одной картины без вредителей, шпионов, диверсантов и прочих врагов, настало вдруг благостное спокойствие музыкальных комедий, экранизаций классики, сказок, киноконцертов. Из семнадцати фильмов, увидевших свет с 1 января по 22 июня 1941 года, лишь пять были в той или иной степени политизированы («Богдан Хмельницкий», «Валерий Чкалов», «Девушка с того берега», «Каугурское восстание», «Парень из тайги»). Что же такое? Отчего «все стало вокруг голубым и зеленым»?

Думаю — от хорошего настроения вождя. С предателями и двурушниками покончено. Покончено и с теми, кто их судил. Навеки замолчал в далекой Мексике главный мерзотник. После договора с лучшим другом Адиком империя разрослась и упрочилась. Есть, правда, мелкие неприятности вроде войны с финнами, но у кого их нет, и что могут значить в сравнении с тем, что социализм в одной, отдельно взятой стране победил полностью и окончательно! А что делают победители после окончания битвы?

После окончания битвы победители веселятся и пируют.

Захотелось приятного. А что может быть приятнее лирической кинокомедии или мелодраматического трагифарса! Издерганной, испуганной стране позволили вдруг расслабиться, посмотреть на очаровательных женщин и бравых мужчин, которые не ловят диверсантов и не клянутся в любви к вождю, а просто живут. Доказывают свою преданность не Родине, не Партии, не дорогим Органам, а возлюбленному...

Думаю, излишне говорить о реакции зрителей на такие картины. Восхищение ими наши родители хранят и по сей день — и это естественно.

Впрочем, было бы не совсем верно утверждать, будто лишь ситуация «вне политики, вне идеологии» послужила причиной столь массовой и длительной любви к этим фильмам вообще и к «Сердцам четырех» в частности. Для такой любви было необходимо присутствие в художественной структуре фильма некоего знака, очень существенного для зрительского подсознания. Речь идет о знаке, позволяющем не понимать, но чувствовать, что условный мир фильма есть все-таки часть Идеального Государства. В «Сердцах четырех» таким знаком является военная форма лейтенанта Колчина.

Любование мундиром, желание видеть своего сына в него облаченным, гордость за дочь, выходящую замуж за военного,— все это архетипы сознания советского человека. Поэтому, смотря любовную киноисторию, один из героев которой носит военную форму, наш зритель может сколько угодно убеждать себя и других, что картина нравится ему только своей легкостью и деполитизированностью. Это будет не вся правда.

И если бы фильм Константина Юдина успел выйти в 1941 году, мы, отдавая должное его несомненным художественным достижениям, числили бы его по разряду «кино тоталитарной эпохи». «Полка» помогла. В 1945 году военная форма, пусть и устаревшего образца, значила для советского зрителя — уже! еще! — нечто иное.

Р. П. Соболев

Умер Ромил Соболев. Он был еще не стар, но если взглянуть на полку, где стоят его книги (а у меня дома далеко не все)., может показаться, что он прожил долгую и ровную жизнь человека, которому не мешали ни необходимость зарабатывать на хлеб, ни власть, ни семья, который может позволить себе этот размеренный, академический распорядок бытия, не отвлекающий на будничное, обыденное, пошлое.

Впрочем — кто знает? Может быть, этот ритм сбивался там, внутри, куда Ромил не пускал никого, даже самых близких? А мы не были достаточно близки, хотя прожили рядом около трех десятилетий и однажды поменялись местами в какой-то чиновной игре — то он вышел в мои начальники, то я в его... Это не мешало отношениям, поскольку складывались они не из того, что каждый из нас говорил или делал, но из того, что писал, и где-то в моих бумагах хранятся его письма о моих рукописях, обстоятельные, въедливые, жесткие, выписанные аккуратными круглыми буковками, в манере, столь не похожей на подчеркнуто объективный, суховато-безразличный стиль, который — так казалось ему — приличествовал киноведу. А он и был, конечно, киноведом, историком кино, хотя писал и рецензии, и сценарии, и — когда-то, я еще застал этот кусок его жизни — прозу. Но все это было не главное, главное — эти двадцать шесть книг. Их никто не считал, но я думаю, что, гордясь этой цифрой, он не лукавил, ибо это была его жизнь. Был он человеком одновременно неусидчивым и педантичным, умудряясь работать всюду, где можно приткнуть табуретку с машинкой.

И еще он был человеком любознательным, готовым вгрызаться в материал чужой, сопротивляющийся, вчера еще совершенно ему не известный, чтобы в конце концов сделать его своим, собственным... Достаточно вспомнить диапазон его брошюр, монографий, очерков, чтобы стало ясно, как должны были завидовать ему все мы, киноведы-страноведы, всю свою жизнь просидевшие на своей малой ветке,— кинематограф дореволюционной России и кино советской поры, кинематограф Польши и Болгарии, Америки и Индии, даже — если мне не изменяет память — нечто по теории кино, в чем, скажу прямо, преуспел он меньше, чем в истории. И все это при том, что всю жизнь Ромила гнал какой-то внутренний непокой, охота к перемене мест: вот-вот, казалось, успокоился, остепенился (в самом прямом смысле — защитил кандидатскую), ан нет, не пройдет и пары лет, а он уже в другой стороне. Я хотел бы перечислить и это, хотя, боюсь, всего не упомню: журнал «Искусство кино», издательство «Искусство», РИО Бюро пропаганды кино, «Литгазета», «Советская культура» (и это была еще одна главная его работа — редакторская, хотя в этом у него было, наверно, больше врагов, чем друзей, как у всякого редактора), наконец, ВНИИ киноискусства, где он и закончил свои дни старшим научным сотрудником сектора кино социалистических стран.

В последние годы Ромил Соболев много болел, его имя реже появлялось в печати, но совсем недавно ему вроде бы стало получше, у него появились прежняя жадность к работе, новые планы, идеи, замыслы...

М. Черненко

Английская панорама

Лаборатория

Питер Гринуэй

Пять голландских фильмов, поставленных в воображении

Кино — слишком богатое возможностями средство коммуникации, чтобы остаться лишь достоянием рассказчиков историй.

А

Немецкий юноша из Фрайбурга, обучающийся живописи, купается в канале за городом Дельфт утром 12 октября 1654 года. Он немец, он верит в пользу холодных ванн для кровообращения и следует гигиеническим советам своего родителя. Он плывет навстречу шпилям и зданиям Дельфта, вырисовывающимся на фоне неба, и ровно в 10.15 с ужасом видит, как город охватывает пламя. Через пять секунд его оглушают три мощных взрыва, а еще через четыре настигает взрывная волна — ее жаркое дыхание опаляет обнаженную кожу. Он становится свидетелем великого дельфтского порохового взрыва.

Взорвавшийся без всякой видимой причины пороховой склад разрушил треть города. Дома и храмы горели два дня. Много жертв. Трое из них — художники. Их имена — ван Эстер, Франс Пек и Карель Фабрициус[1]. В момент взрыва все трое работали в своих студиях. Ван Эстер писал вид канала, Франс Пек — портрет Мариетты, своей жены, читающей письмо, а Фабрициус — жанровую картину под названием «Игра в кегли». У Эстера оторвало обе руки, Франс Пек ослеп, а Фабрициус через восемь часов умер от ожогов. Все трое уже никогда не вернулись к живописи.

Немецкий юноша из Фрайбурга, обучающийся живописи, на ходу натягивая одежду, мчится по полю к городу, чтобы там немедленно прийти на помощь пострадавшим — таскать ведра с водой, качать помпу, вытаскивать из-под развалин раненых, закрывать глаза мертвым, устанавливать заграждения, успокаивать умирающих.

В полевом госпитале, развернутом в стороне от горящих домов, он знакомится с тремя художниками — поит их водой, меняет повязки, выслушивает насыщенные подробностями рассказы о свершившейся трагедии. Он узнает об их последних творениях и поначалу безразлично, а потом

Остальные материалы «Английской панорамы» опубликованы в № 7 «ИК».

Фрагменты лекции Питера Гринуэя, прочитанной на семинаре «Воинствующее кино» (Утрехт, Нидерланды, 25 сентября 1988 года).

[1] Голландские художники, чьи имена приведены здесь, равно как и Корнелиус Гоох, речь о котором чуть ниже, не принадлежат к числу знаменитостей, специалисты относят их скорее ко «второму эшелону» представителей голландской живописи XVII века. Это свойство — с несколько преувеличенным восторгом «подавать» второстепенных художников — является весьма типичным для Гринуэя.— Здесь и далее прим. редакции

с растущим интересом рыщет в развалинах и в конце концов находит сильно поврежденные полотна, которые наводят его на мысль реставрировать их. Они вызывают у него недоумение и непонятное беспокойство. Чтобы разобраться в том, что на них изображено, он расспрашивает авторов. И выясняет, что на пейзаже с каналом ван Эстером нарисована женщина, выбивающая коврик и с легкой гримасой отворачивающаяся от пыли,— это не кто иная, как Мариетта, жена Франса Пека и, очевидно, любовница ван Эстера. Картина Фабрициуса кроме прочего изображает мужчину, который мочится на тачку. «Тачка» — прозвище ван Эстера, полученное им из-за манеры ходить животом вперед. А письмо, которое читает Мариетта на портрете Пека, содержит фразу о том, что Фабрициус ворует чужие сюжеты.

Юный немецкий студент понимает, что каждая из картин свидетельствует о неистовом соперничестве и язвительно-враждебных отношениях художников друг к другу.

Вглядываясь все внимательнее в восстановленные полотна — в том числе и другие, которые ему удалось найти,— он обнаруживает скрытый смысл в изображении горящих свечей, конспиративных сборищ, секретных писем, бочек с порохом и начинает подозревать, что сами художники — независимо друг от друга и всяк на свой манер — приложили руку к ужасному взрыву и что все это трагическое событие печальным и страшным образом было подготовлено.

Между тем оставшиеся в живых живописцы Дельфта, не теряя времени, собираются с силами и начинают крупно зарабатывать, изображая сцены взрыва. Немецкий студент недоумевает, тем более что к нему постоянно обращаются за советами как к свидетелю событий. Он протестует и упрекает художников в отсутствии сочувствия и предосудительном равнодушии, выдвигая обвинение в том, что взрыв явился следствием заговора, организованного художниками Дельфта с целью оживить продажу картин.

Однажды утром мертвое тело студента находят качающимся на воде канала в предместье Дельфта.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Учитывая взаимозависимость, строгую иерархичность и твердо установленный порядок алфавита, настоящий доклад педантично организован соответственно его 26 буквам, где гласная обозначает посылку, а согласная — поясняющий комментарий. Или, возможно, наоборот.

B

Я режиссер... не кинокритик и не теоретик кино... и я предпочитаю делать фильмы, а не рассуждать о них. Но поскольку самое большое, подогревающее азарт, удовольствие в процессе создания фильма доставляет мне обдумывание нового замысла, я собираюсь порассуждать о пяти новых проектах — по одному на каждую гласную алфавита.

Скажу без притворства, что в этих замыслах — отчасти завершенных, отчести не доведенных до конца — очевидно мое восхищение Голландией, голландской культурой и голландской живописью. Особенно голландской живописью. Предметом, содержанием и отправным пунктом этих пяти новых фильмов станет золотой век голландской живописи XVI, XVII и XVIII столетий.

C

Я практикующий кинематографист из породы меньшинства, которому посчастливилось делать авторские фильмы, коим не вменялось в обязанность приносить большую финансовую прибыль или пользоваться широкой популярностью. В глазах некоторых этот факт может пошатнуть авторитетность моих высказываний относительно состояния кинематографа — или того, каким ему полагается быть — или каким он мог бы быть, или каким путем должен следовать.

Несмотря на то, что я выдвигаю довольно жесткие посылки, уверен я только в одном — обсуждаемый предмет полон противоречий, иронии и парадоксов — в конце концов, и моя собственная практика немыслима без противоречий, парадокса и иронии как своей первой и главной материи.

D

Памятуя призыв Менно Тер Браака[2], который является душой этих лекций, я хотел бы вынести на ваш суд размышления о некоторых свойствах кино, которые ценны лично для меня и которые побуждают меня работать в нем,— и, возможно, как раз личные пристрастия и прольют свет на нечто общезначимое.

Прежде всего...

j Я хочу видеть фильмы, сделанные с той свободой, какой пользуется писатель или художник, работая на своем материале, что влечет за собой вопрос о том, так ли уж необходимо для кино — всего кино — выступать средством массового развлечения, как по сей день многие думают.

k Я хочу смотреть фильмы, предназначенные к воздействию через интеллект в не меньшей степени, чем к установлению эмоционального контакта с публикой.

l Я хочу, чтобы кино относилось к зрителю как к интеллектуальному партнеру и не относилось бы к нему покровительственно.

m Я хочу увидеть кино, которое возникает как таковое изначально, а не вырастает из книги или пьесы.

n Я хочу увидеть фильмы, которые займут по праву принадлежащее им достойное место в континууме западной визуальной культуры, не оставаясь на ее обочине.

p Я хочу, чтобы кино признали в качестве той художественной формы, каковой оно является. Меня не перестает удивлять, что многие, кому полагалось бы разбираться в этих делах, еще этого не сделали.

q Я хочу смотреть фильмы, которым уготована более долгая экранная жизнь, чем обычные полгода, и чтобы их можно было бесконечно пересматривать.

r Я хочу увидеть кино экспериментальное, размышляющее и новаторское.

s Я хочу делать и смотреть фильмы, которые не скрывают своей природы и не пытаются притвориться реальностью или окном в мир, что само по себе сомнительно и недостижимо даже при самых благоприятных обстоятельствах.

t Я хочу смотреть фильмы, специально предназначенные для большого экрана, обращающиеся к публике на языке, совершенно отличном от того, которым пользуется для достижения своих целей телевидение.

v Я хочу смотреть и делать фильмы, в которых форме или композиции уделено не меньше внимания, чем содержанию.

w Сказано было, что кино — незаконнорожденное дитя литературы и театра при крестной матушке живописи — но верно ли прослежена генеалогия?

Я хочу насладиться фильмом, который не катил бы по наезженной колее повествования, ибо кино — слишком богатое возможностями средство коммуникации, чтобы полностью предоставить его в распоряжение рассказчиков историй.

Делая эти заявления, я отдаю себе отчет в том, что выхожу на огневой рубеж, поскольку сам делаю фильмы и мои притязания можно напрямую сравнить с результатом моих трудов, чем мое положение отличается от позиции критика или теоретика, которые в редких случаях демонстрируют продукт своей деятельности в качестве иллюстрации собственных деклараций и таким образом обладают властью, не неся никакой ответственности,— позиция завидная и в Англии нередко приводящая к злоупотреблениям...

Поэтому я позволю себе воспользоваться индульгенцией, выданной Тер Брааком, с присущим ему благородством поощряющим режиссеров, которые не закрывают глаза на то, что их творения да-

[2] Менно Тер Браак (1902—1940) — голландский киновед, идеолог «чистого» кино.

леко не всегда идут нога в ногу с их притязаниями,— ибо ему прекрасно известно, что «идея формы опережает воплощение».

Мысль, которая подводит нас к букве Е — гласной.

E

Художник Корнелиус Гоох рисовал коров. Он был коровий мастер. Отец его был пастухом, сестры — молочницами, а жена сбивала масло. Только брат порвал с семейной традицией — он строил лодки — весельные лодки для перевозчиков на канале.

Гоох обожал коров — ему нравилась их кротость, их гладкие короткошерстые спины, мягкие морды, их разбухшее вымя, острые рога, рельеф скелета с резко обозначенными ребрами. Он с удовольствием решал задачки изображения их на фоне широкого неба и шпиля Дордрехтского собора. Надо признать, что во всех его коровах наблюдалось определенное сходство, как будто он писал их с одной и той же модели. Гоох был методичным художником — может быть, несколько скучным,— и хотя коровы подолгу выстаивали или вылеживали довольно смирно, у Гооха с ними возникали трудности, потому что он был чрезвычайно медлителен. Хотя он и подбирал самых спокойных коров, каких только мог найти, все же и они оказывались для него слишком непоседливыми.

Чтобы облегчить себе труды, он попросил брата, который, делая лодки, хорошо знал столярное ремесло, смастерить ему корову. Тот сделал остов в виде опрокинутой лодки и покрыл его шкурой. С близкого расстояния модель коровы выглядела вполне натурально, разве слегка одеревенело. Пустотелая, она была очень легкой, и Гоох ежедневно грузил ее на телегу, отвозил в поле и ставил в траву. Живые коровы понемногу привыкли к этому существу, хотя быки продолжали проявлять беспокойство. Иногда Гооху приходилось огорчаться: при ясной погоде, когда в полдень солнце стояло в зените и тени исчезали, коровий муляж выглядел безжизненным. И тогда его жене пришло в голову залезть внутрь и по возможности придать деревяшке живости. Сама она была крупной покладистой женщиной с зачесанными назад рыжими волосами, большегрудой и розовощекой. Деревянный муляж приобрел таким образом гибкость, правда, жаркими летними днями в нем было душно и тесно, а жена Гооха была дебелой и потому для удобства иной раз снимала с себя кое-что из одежды.

Гоох процветал.

Перекупщик, с немалым удивлением узнав о хитрости Гооха, заинтриговал этими подробностями своих клиентов, и в результате картины с изображением деревянной коровы и той, что притаилась внутри, стали приносить больше денег, чем все прочие. Для закрепления успеха перекупщик намекнул Гооху, чтобы тот подчеркивал одеревенелость своей модели. Гоох согласился.

Некоторое время спустя его жена родила сына — но никто не увидел его. Мальчика нарекли Михелем, и всю свою жизнь он провел на чердаке отцовского дома возле собора, который сотрясался от колокольного звона, раздававшегося каждый час, каждые четверть часа и каждые полчаса — и при всяком ином случае, заслуживающем быть отмеченным. Пошли слухи, что маленький Михель — и неудивительно — был глух; что он не мог самостоятельно есть, потому что руки его не слушались; что штукатурка в его комнате была испещрена глубокими царапинами, что у него росли рога.

Говорили, что его держали на чердаке поближе к звоннице, чтобы заглушить идущие из глубины души печальные крики, и что госпожа Гоох взялась рисовать овец, чтобы платить звонарю... Эти и многие другие домыслы родились в Дордрехте, потому что жители его отличались сильным воображением.

F

...реально существует множество путей, каждый по-своему истинный — целый спектр возможностей, включающий в себя — на левом фланге — доморощенные фильмы, эзотерические эксперименты, фильмы, поставленные ради авторского самоутверждения,— те, которые чаще всего неточно обозначаются термином «художественные», и — популярные фильмы с умеренным бюджетом; а также

помпезные многомиллионные постановки — на правом... Понятия «левое» и «правое» в сущности не несут здесь особого политического смысла... Для себя я выбрал в этом многообразии место где-то левее центра, в промежутке между экспериментальным и художественным кино.

Я бы сказал, что все эти разновидности кино нуждались — и теперь нуждаются — одно в другом ради их же обоюдной пользы. Коммерческие чемпионы неизменно начинают скромными постановками — юные зрители часто приходят в залы, ведомые собственной невзыскательностью, чтобы потом вырасти в требовательную аудиторию — популярность массового зрелища вдохновляет на эксперимент любителя — всеохватное развлекательное кино, формирующее привычку ходить в кинотеатр, подкармливает не столь доходные проекты, давая им место в сложной прокатной механике — и так оно идет и идет, цепляясь одно за другое, создавая общую кинокультуру.

Однако не могу не сделать одного замечания — я убежден, что животворящим семенем общей кинокультуры всегда пребывает та часть спектра, которой дают разные наименования,— художественное кино, независимое, авторское, личностное — все эти ярлыки малоудовлетворительны, хотя, уверен, каждый из нас понимает, что под всем этим подразумевается.

Популярное коммерческое кино всегда и по сию пору оживляется этим примером. Голливуд зарабатывает, эксплуатируя сосредоточенные там таланты, наживаясь за счет дерзкого воображения режиссеров. Следовательно — и в этом я убежден — оно со своей стороны обязано признавать и поддерживать личностное-авторское-художественное кино ради собственного благополучия и процветания, поскольку питательная среда должна удобряться и обихаживаться, невзирая на риск и подстерегающие на этом пути неудачи.

Вместе с тем я убежден также и в том, что такое кино следует поддерживать и ради него самого, ибо — тут я выскажу крамольное соображение — это единственный поступательно развивающийся вид кино, которым мы располагаем.

На этом я заканчиваю официальную часть моего обращения к вам — все остальное, что я имею сказать, носит характер сугубо личный и крайне субъективный.

G

Доведенный до белого каления малограмотными критиками, чья модель кинематографа отличается косностью, инертностью и консерватизмом, долгое время я считал, что им необходимо вменить в обязанность заблаговременно излагать их символ веры, этимологию рассуждений и общее представление о кино в качестве предисловия к каждому публичному заявлению, которое они намереваются сделать, чтобы заранее знать, что за этим последует. В данный момент подобное пожелание можно отнести на мой счет.

В соответствии с ним, прежде чем приступить к комментарию моих двенадцати требований к личностному кино, я должен сделать двенадцать же откровенных заявлений, шесть из которых носят исторический, четыре социальный и два — эмоциональный характер, и пусть вас не смущает моя одержимость нумерологией; исчисление, классификация и таксономия — это вторая основная субстанция моей кинопрактики...

Итак... Я англичанин... Я продукт шестидесятых, я получил филологическое образование, учился живописи, вошел в кинопромышленность через монтажную документалиста, я верю в то, что тысяча лучших в западной культуре фильмов была поставлена на ничтожные средства... и создана индивидами, а не коллективами. Я верю, что каждый фильм отражает равную долю великого кино на небесах. Я убежден, что кино — прежде всего форма искусства, а не самое значительное средство массовой информации XX века. Мой любимый современный писатель — Борхес, а мой любимый современный художник — Р. Б. Китай[3].

H

Я англичанин и, следовательно, являюсь наследником стародавней традиции интереса к естественной

[3] Р. Б. Китай (Китэдж, род. в 1932 году) — английский художник.

истории, к ответственности за окружающую среду и, конечно, романтического восприятия пейзажа. Прославленный вклад англичан в организацию европейского пейзажа составляет так называемый английский парк. Если французы разбивали сады с математической точностью — откровенно простодушные в их искусственности,— английский парк представляет собой неровную земляную поверхность, на которой театрально расположены кущи деревьев с запрудами, образующими живописные озера... Искусственное создание замышлено так, чтобы выглядеть натурально, спроектировано с продуманной небрежностью и потому родственно английскому кино — другому искусственному созданию, аранжированному на манер естественного.

Хотя и считается, что английский пейзаж писали, рисовали, а теперь уже и снимали чаще, чем любой другой европейский пейзаж, тем не менее остается фактом, что английская культура всегда пребывала — как и ныне — по преимуществу литературной, а не изобразительной — в связи с чем, вероятно, прав был Трюффо, пусть и не вполне корректно сказавший, что «английское кино — термин, несущий противоречие в самом себе».

Я англичанин, а англичане как нация не очень уверенно чувствуют себя в «интеллектуальном» подходе к действительности. Возможно, наш антиинтеллектуализм был бы очевиднее, если бы не сочетался с традицией хладнокровного лаконизма и ироничности — то есть холодной отстраненности и сдержанности в проявлении чувств. Но как раз антиинтеллектуализм и замкнутость, взятые вместе, могут объяснить приверженность англичан к играм, в которых искусные правила ловко камуфлируют излишнюю эмоциональность. И вот вам свидетельство иронии: превращая жизнь в игру, они вдруг заявляют, что важен не выигрыш, а участие, а это, в свою очередь, призвано скрывать неудовольствие от проигрыша... еще одна маска...

Я продукт шестидесятых... История аккуратно поделила себя на десятилетия — для меня шестидесятые укладываются всего в пять лет — с 1963-го по 1968-й. Лет за шесть до того я открыл для себя европейское кино бергмановской «Седьмой печатью» и практически перестал ходить в кино шестью годами позже — примерно тогда, когда Годар добровольно заточил себя в возведенную собственными усилиями идейную тюрьму. Но те пять лет с 1963-го по 1968-й вобрали в себя все то, что оказало влияние на мое кинематографическое творчество: знакомство с музыкой Райха и Гласса и композитором Майклом Найменом[4], открытие лично для себя английского пейзажа — особенно в Уилтшире, где сняты почти все мои ранние фильмы,— произведения Талса Льюпера, впечатления от концептуального искусства, почвенного искусства, открытие таких титанов, как Р. Б. Китай, Борхес... покупка первой кинокамеры и просмотр фильмов «Лемма Зорна»[5] Холлиса Фрэмптона и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене.

Я получил правоверное филологическое образование и куда более широкое неклассическое воспитание — со всеми его ловушками и капканами. Я хотел писать — образцами для меня являлись в первую очередь не англичане, а французы, прежде всего Роб-Грийе, в котором я нашел отклик своему стремлению к каталогизации и прочим способам подорвать линейное повествование...

Я обучался живописи и несмотря на это — как вы, вероятно, заметили — сохранил к этому занятию естественное уважение, хотя студентом меня обвиняли в излишней литературности. Не испытывая наклонности к упражнениям на наблюдательность, ненавидя навязываемые требования изображать предметы близко к реальности, я предпочитал расписывать стены, возможно, это сигнализировало о тяге к крупному масштабу: к большому экрану, например. Почти целый год я провел на стремянке и на строительных лесах — и ничто не предвещало мне шумного успеха. Я испытываю благодарность за то, что ни одна из расписанных мною стен пока не закрашена.

Я начал зарабатывать на жизнь в кино случайно. Центральное бюро информации занимается в наше мирное время тем, что начала в свое время группа «Краун» при Министерстве информации, которая очень кстати изобрела термин «документалистика» и из недр которой вышли такие режиссеры, как Дженнингз, Грирсон и Кавальканти[6]. Мой путь в кинематограф пролег через мон-

[4] Стив Райх — американский композитор-минималист. Филипп Гласс — американский композитор, у нас известна его музыка к фильмам Г. Реджио «Коянискацци» и «Повакацци». Майкл Наймен — английский композитор, автор музыки к некоторым фильмам Гринуэя, в частности к фильму «Повар, вор, его жена и ее любовник».

[5] «Лемма Зорна» (1970) — фильм американского кинорежиссера-авангардиста Х. Фрэмптона; в картине предпринята попытка структурирования кинопроизведения на основе разных ритмических алгоритмов.

[6] Хамфри Дженнингз (1907—1950), Джон Грирсон (1898—1972)— классики английской кинодокументалистики; Альберто Кавальканти (1897—1982) — кинорежиссер, бразилец по происхождению; работал в разных странах, внес заметный вклад в английское документальное кино.

тажные этой организации, где я начал с уборки корзин с обрезками пленки и дошел до должности монтажера, занимаясь резкой тысяч футов пленки в неделю и делая документальные фильмы на всевозможные темы. Задача состояла главным образом в пропаганде британского образа жизни, но содержание могло быть самым неожиданным — и благодаря этому удавалось свести до минимума ура-патриотизм, переводя его на безвредный уровень и придавая ему оттенок сюрреальности. Увлечение неординарной статистикой, принципом непоследовательности событий и иносказаниями, по-видимому, зародилось именно тогда.

Я убежден, что можно назвать тысячу лучших западных фильмов всех времен, которые были сделаны на ничтожные средства. Это, разумеется, не означает, что все недорогие фильмы заведомо хороши — так же как нельзя гарантировать, что крупные затраты обеспечат качество. Скорее есть основания полагать, что они его ухудшат. Я верю, что самые интересные, самые значительные и впечатляющие фильмы создаются личностями: высокий бюджет предполагает слишком внимательный контроль за действиями — так появляются коллективные творения.

Я убежден, что каждый фильм имеет свой эквивалент в великом кино на небесах. Ни деньги, ни расчет, ни обстоятельства не создают кино — но воображение, вдохновенность, провидение и убежденность автора, так что вполне оправданно проводить прямые аналогии между фильмами, скажем, Сноу[7], Рене и Спилберга. И тот, кому приходится выплачивать сверхгонорары, как большим «звездам», и тот, кто работает на обрезках 16-миллиметровой пленки и должен завершить работу в пять недель вместо пяти месяцев,— могут беспрепятственно вступить в соревнование, если речь идет о качестве.

I

В 1663 году молодой хирург Мис ван Копт впадает в восторг перед коленями. Они принадлежат женщине на картине «Купальщица», которую он увидел в частном доме, где ее оставили в залог. Молодой хирург предпринимает расследование и обнаруживает, что женщина на портрете — хозяйка дома, в котором живет художник. Он узнает адрес и собирается под убедительным предлогом познакомиться с ней, но, подойдя к дому, видит на двери черный креп. Женщина мертва.

Она умерла внезапно. Звали ее Хендрикье Стоффельс, и она была любовницей художника Рембрандта ван Рейна. Хирург, обезумевший от горя, пытается взять ее тело в морге, утверждая, что сам должен сделать вскрытие.

Мис ван Копт внимательно рассматривает колени и прочие детали телосложения Хендрикье Стоффельс и за этим занятием его застает Рембрандт, который требует, чтобы ему разрешили присутствовать при вскрытии. Дрожащей рукой молодой человек приближает скальпель к телу, ненавидя за это себя самого и Рембрандта. Он полон запоздалой ревности, и в голове его рождается план обвинить Рембрандта в том, что тот отравил свою любовницу. Он придумывает, что ее заставили выпить раствор красок, которыми пользовался Рембрандт,— свинцовые белила и жженую умбру. Ван Копт ставит опыты с пигментами — дает их кошкам, собакам и крысам, это приводит к несчастному случаю — заболевает ребенок его сестры.

Хирург с помощью своего приятеля-адвоката представляет свое обвинение, и оно принимается официально.

На следующий день, когда хирург делает записи в комнате рядом с анатомическим театром, Рембрандт набрасывает через раскрытое окно его портрет. Явно не испытывая к нему неприязни, Рембрандт вовлекает хирурга в беседу, смущая и поражая его своим дружелюбием.

Делу об отравлении тем временем дан ход. В зале суда Рембрандт мрачен и погружен в себя; он коротает время, рисуя присяжных. Им это доставляет удовольствие. Достаточных улик для признания виновности нет. Освобожденный от подозрений Рембрандт возвращается домой избыть свою печаль.

Несчастный хирург охвачен сожалением. Он решает покончить с собой. Выпивает состав смертоносных красок, отправляется в анатомический театр и ложится на прозекторский стол в ряд

[7] Майкл Сноу (род. в 1929 году) — канадский кинорежиссер-авангардист.

с трупами, предназначенными для завтрашнего урока анатомии,— на щиколотку привязывает бирку и накрывается с головой простыней. На следующий день Рембрандт присутствует на вскрытии его тела в анатомическом театре, заполненном говорливыми студентами.

K

Я хочу смотреть и делать фильмы, предназначенные для воздействия через интеллект в не меньшей степени, чем для установления эмоционального контакта с публикой.

Господствующая в американском-английском-европейском кино традиция базируется — главным образом — на способности и стремлении хорошо рассказать историю. Повествовательность уходит корнями в роман XIX—XX веков с его персонажами, действующими в соответствии с узнаваемыми психологическими клише, в основе романа лежала нравственная идея — мораль, указывающая дорогу тем, кто отклонился от истинного пути к благу. Жанры такого кино в основном хорошо определены, и воздействие на зрителя практически всегда обеспечивается благодаря возникающему у него эмоциональному отклику.

И пока так продолжалось почти восемьдесят лет, другие искусства на Западе развивались на иной основе — анализа, расширения собственных границ, новаторства. Моральные обязательства искусства рассматривались с тысячи многообразных углов зрения, рвалась связь с традиционными жанрами, изобретались новые; вторгаясь в область стилеобразования, рождались новые языки — вербальные и невербальные.

Господствующее кино упорствует в стремлении, которое поддерживается главенствующей ролью актеров и их игры: доказать, что необходимейшим элементом фильма является идентификация. Люди — принято считать — хотят, чтобы их «трогало». И что же они получают? А вот что: главным образом манипулирующее их чувствами кино; они получают сантимент, камуфлирующийся под чувство; они получают вылизанные ситуации, ласкающие предрассудок, умиротворяющую картину привычного и узнаваемого; им предлагают изведанные эмоции хорошо знакомыми способами...

Но кино — это не просто способ показать, как играют актеры, оно гораздо богаче, оно функционирует как тотальное произведение, где актерская игра и возможность эмоциональной эмпатии — только сегменты общего контура.

Говорят, что кино — всего лишь способ, помогающий актерам как можно лучше притвориться реальными людьми в так называемых реальных жизненных обстоятельствах. Я по этому поводу могу сказать, что исповедующие этот принцип режиссеры и зрители слишком нетребовательны, и их желания очень легко удовлетворить. Может быть, такие их ожидания лучше бы оправдал театр. Но кино — это не театр. Театр может быть посредником между актерами и публикой, но кино — нет, кино — нечто неизмеримо большее, чем сумма актерских работ. Так же как портрет — это еще не вся живопись.

L

Я хочу, чтобы кино относилось к зрителю как к интеллектуальному партнеру и не относилось к нему покровительственно.

Я никогда не одобрял тех театральных экспериментов, в которых аудитория вовлекается в действие, я никогда не одобрял постановок со сценой в центре зала, где одна часть публики смотрит на другую; я особенно не люблю, когда прерывается фильм и зажигается свет. Я люблю прийти в кино и секундочку посидеть, пока не начнется фильм, и будь это возможно, я бы уходил из зала как раз перед тем, как он кончится.

Все это значит, что мои мысли о товарищеских взаимосвязях со зрителями не заходят так далеко, чтобы подвигнуть их на дискуссию, спор или обсуждение. Мне хотелось бы уважать право публики самостоятельно поразмышлять над предметом.

Кино, доставляющее мне наслаждение. Это нечто вроде теоремы, или — в терминах филологии — философского эссе на заданную тему, накрученного на повествовательный стержень, к тому же, будем надеяться, занимательного. Причем занимательного на всех возможных уровнях фильма.

Но все же мне хотелось бы считать публику союзницей, партнером в диалоге, которого не нужно «трогать», обманывать, которым не надо манипулировать, понуждая двигаться в определенном направлении, который способен сохранить дистанцию по отношению к изображаемым событиям, с которым легко договориться, как бы сказав: «Послушай, это всего лишь пленка, вымысел»; который принимает во внимание всю информацию о предмете, к вашему вящему удовольствию. Мне бы особенно хотелось, чтобы наслаждение зрителю доставляли визуальные чувственные образы, сотворенные из света, являющегося единственной истинно кинематографической субстанцией, не пренебрегая и тем, что могли бы поведать либо сотворить другие — в мире, который ежеминутно поражает воображение и который столь странен... Вот так вдруг, на этом фоне появляется повествование — искусственное образование, собирающее вокруг себя всю информацию,— и вам уже не только важно узнать, что произойдет дальше, но равно интересно и то, как это случится...

Увы, такая модель отношений в кино — редкость.

Я наблюдал, как люди покидают зал, когда показывают мой фильм, и заметил, что на сеансе обычно присутствуют три группы зрителей. Одна часть, как правило, небольшая — уходит очень быстро, может быть, в течение первых десяти минут — иногда и раньше. У меня создалось впечатление, что они направляются прямо в кассу требовать назад деньги, я полагаю — несомненно, для самоуспокоения. Они убеждены, что их кто-нибудь неверно информировал, и они ожидали увидеть нечто другое...

Вторая группа уходит минут через сорок, то есть просмотрев примерно треть фильма, около 10 часов вечера; и тогда я успокаиваю себя тем, что они, вероятно, опаздывают на поезд или нянька не захотела остаться с детьми позже одиннадцати — что на самом деле малоправдоподобно, ибо большинство зрителей вряд ли имеют дело с нянями, потому что детей у них скорее всего вообще нет, ведь они не старше 25 лет... Эта вторая группа превосходит первую и особенно меня тревожит, потому что она дала мне фору — и, вытерпев, сколько могла, сочла все же фильм недостойным дальнейшего внимания. Она для меня опаснее всего — ибо покидают зал с дурной молвой на устах...

Третья часть публики остается до конца. Я, в сущности, не знаю, что происходит в головах этих людей. Помню, я пришел на фильм, где публика понимающе смеялась с начала до конца, а потом возвратила анкету, в которой 60 процентов указали, что картина их нисколько не взволновала и через день они забудут ее совсем.

М

Откуда приходит замысел фильма? История кино свидетельствует, что чаще всего он почерпнут из других художественных форм — театра, прозы, дневников, телевизионных адаптаций, даже из оперы. Вторая значительная группа заимствований — биографии: правдивые, легендарные, вымышленные. Есть еще так называемые реальные события... а также...

...и очень небольшую часть спектра составляют идеи, которые, можно сказать, целиком зарождаются и формируются в рамках самого кино. Какая же тут разница? Ведь у самого Шекспира трудно найти оригинальный сюжет. На мой взгляд, разница все же есть.

Так можно прийти к мысли, что кино — искусство импотентное, не способное зачать в самом себе, родить собственных детей. Используя материал, взятый из других художественных форм, оно бессознательно стремится совместить результат кинематографического творчества с целями, масштабом и функциями исходной формы. Вот почему кино в большинстве случаев организуется вокруг повествования с психологически мотивированным поведением персонажей, простодушно перенятого из романистики конца XIX — начала XX века. Можно сказать, что господствующая тенденция западного кино исторически развивается как инсценированный иллюстрированный роман.

Общеизвестно, что хорошая книга редко становится хорошим фильмом, ибо добротное произведение — если оно действительно таково — обязано своим качеством соразмерному альянсу формы и содержания, языка и композиции, что при переводе на экран подлежит диструкции. Это, на мой взгляд, работа малодостойная — ведь речь идет о разрушении именно того, что обусловило творческую самостоятельность, и этот разрушительный эффект может отозваться очень далеко — вплоть до того, что плохая или бессмысленная кинолента способна будет повлиять на чтение самой книги.

Почему кино выбирает для себя именно такие пути, легко объяснимо — главным образом,

чтобы до минимума свести риск, чтобы опереться на хорошо выверенный замысел, паразитировать на товаре, который уже доказал свою привлекательность. Каким бы деморализующим фактором для самого кино это ни было, еще более удручает то, что писатели, по-видимому, не желают писать непосредственно для кинематографа, а если вдруг и захотят, то делают это с обидной снисходительностью, а то и с откровенным цинизмом, просто ради денег. Нередко доходит до нелепости — мне не раз случалось слышать, как тот или иной кинодраматург с жаром жаловался на то, что его сценарий был снят плохо или неадекватно и что это последний раз, когда он брался за перо ради того, чтобы режиссер экранизировал его книгу: в результате он возвращается к своим романам, продает авторские права на постановку, и новая картина получается еще хуже прежней и нестерпимо «литературной».

А должно ли кино вообще начинаться с письменного слова? Нужны ли кинематографу писатели? Годар говорит, что сценарии необходимы лишь затем, чтобы выманить деньги у продюсеров. Обращение к писателю преображает режиссера в нечто иное — возможно, в толмача, а не в самостоятельного творца — в дирижера, но не композитора.

N

Кино насчитывает уже девяносто с лишним лет и — во всяком случае, на Западе — обнаруживает признаки упадка. Девяносто с лишним лет — большой срок для художественной формы, столько насчитывала в XIV веке фресковая живопись, таков был золотой век голландской станковой живописи — при том, что и то, и другое непосредственно соотносилось с определенным социально-политическим духом эпохи. Когда будет написана история кино, мы увидим, как и оно сливается с социально-политической атмосферой своего века.

Развитие художественной формы проходит, как и все прочее, через непреложные фазы — зачатие, рождение, юность, зрелость, старение и смерть,— и знаки увядания носят общий характер. Если говорить об изобразительном искусстве, включая архитектуру,— этими знаками будут: снижение массового интереса; благодушие в высших сферах; душераздирающая и нередко нервозная ностальгия; повторяемость мотивов и преобладание тенденции к украшательству и избыточности в ущерб изобретательности; удорожание произведений в качестве компенсации за отсутствие новизны; враждебность по отношению к необычному способу мышления; стремление к крупномасштабности, своеобразный провинциализм в верхах; сосредоточение власти в руках наименее искушенных в творчестве людей; застой в художественной технологии; практика регламентаций и интеллектуальный луддизм, призванный сохранить достигнутый уровень; финансовые потери, возрастающие с увеличением числа тех, кто паразитирует на искусстве; увеличение корпуса критиков, теоретиков и догматиков, превращающих искусство в политику, вербующих сторонников во враждующие группировки, учреждающих свою иерархию, изобретающих собственные языки, организующих академические анклавы...

...многие из этих симптомов заметны в сегодняшней кинокультуре — любопытно было бы указать на аналоги для каждого из них. Например, грандиозные затраты Голливуда, осуществляемые в надежде, что чем дороже товар, тем привлекательней он для покупателя,— напоминают росписи в соборах романского барокко во времена агонии контрреформации, пестрящие тысячами человеческих фигур, изображенных в отчаянной попытке убедить мир в собственной «посвященности»...

Три из перечисленных признаков особенно значимы и интересны — людское безразличие, отсутствие формальной новизны и увеличение паразитирующих элементов. Последнее — наименее существенно, но таит в себе немало иронии...

Сегодня в Британии проводится больше кинофестивалей, чем когда-либо, создается больше кинообразовательных центров, разрабатывается масса новых программ изучения кино с последующей сдачей официальных экзаменов, так что четырнадцатилетние подростки имеют возможность глубокого постижения фильмов, посмотреть которые их пустят в кинотеатр по достижении восемнадцати... Прибавьте сюда шаги, предпринимаемые, чтобы поддержать умирающую кинокультуру строительством музеев — вроде недавно открытого в Лондоне музея движущихся образов,— все это определенный знак конца — нахлебники собираются у смертного одра кормильца.

Распространение в западных странах кинофестивалей и — почти пропорциональное этому падение посещаемости кинотеатров — чрезвычайный феномен. И не цинизм ли это, что города, веси,

банки и институты используют кино как привесок к туристскому бизнесу — режиссер, снявший терпимый по фестивальным меркам фильм, путешествует по свету за чужой счет с фестиваля на фестиваль, не ступая ногой на родную почву, обсуждая свое детище с помощью переводчиков на трех сотнях языков, встречаясь с мэрами, старейшинами и министрами культуры, с администраторами, шефами полиции и политиками, даже премьер-министрами, которые не отличают Годара от Феллини. Но всегда — всегда они окружены странствующей свитой безнациональных кинокритиков и экспертов, киножурналистов и прочих кинокультурных паразитов...

Однако самый сокрушительный элемент упадка — взаимосвязанный процесс остывания общественного интереса и отставания технологии, именно они вкупе если не наносят страдальцу решительный удар, то по меньшей мере позволяют ему медленно умирать от истощения. Но имеет ли это какое-либо значение? И на это я бы ответил неожиданным образом и во всеуслышание: «Нет, не имеет». Я по-прежнему хочу продолжать создавать движущиеся образы, превосходящие масштабом самого человека — маленькие спектакли, воздействующие в темноте звуком и образом, причем важны здесь не какие-то детали и не сам технологический подход, а творческое и обновляющееся стремление к созданию образов, растолковывающих мир. И эта деятельность неизбежно найдет свое продолжение — и есть основания полагать, что расширится и ее словарь. Словарь искусства из века в век обогащался — и смерть кино не сможет повернуть вспять этот процесс...

...и все это вот к чему: кино является — не более и не менее — частью издавна ведущегося философского осмысления мира средствами визуальных образов, ему надлежит занять свое место в этом континууме — с тем чтобы мы могли увидеть лучшие плоды кинотворчества в качестве достойных образцов этой традиции — и тем самым, не чувствуя неловкости, сравнивали бы рембрандтовский «Ночной дозор» и эйзенштейновского «Ивана Грозного».

О

Богатый и дебелый голландский купец, торгующий специями, приворотным зельем, луковицами тюльпанов, шафраном и шелком, охвачен страстью к мелким тварям, которых время от времени доставляют ему прибывающие из дальних стран суда,— мартышкам, попугаям, рептилиям, бабочкам. Он держит их на борту корабля, с великим тщанием и нежностью за ними ухаживает, зная, что портовые таможенники могут заставить их уничтожить.

У купца — капризная жена, с нетерпением ожидающая прибытия кораблей, чтобы выбрать для себя лучшие меха и шелковые ткани; благодаря ее деньгам и деловой хватке купец и разбогател — он опасается, как бы она не разорила его маленький зверинец.

Купец негласно оплачивает услуги агентов, привозящих ему зверушек, которых он временно помещает на припортовом складе, покуда не представится возможность перевезти их в тайный зоосад в окрестностях Гарлема. Доставщики грузов постоянно надувают его, но он так поглощен своей страстью, что не замечает этого — или предпочитает смотреть на это сквозь пальцы.

Начав с безобидных экзотических экземпляров, он переходит к более крупным особям — обезьянам и потом приматам. Однажды возвратившееся из плаванья старое, давшее течь судно привозит в трюме клетку с пигмеем. Увлечение выходит на новый виток, и он начинает тратить огромные суммы на приобретение редкостей — экзотических аборигенов: женщин с длинными жирафьими шеями из племени банту. Вскоре он становится обладателем обширной коллекции, которую нежно лелеет и обихаживает. Благодаря его доверчивости ему всучивают фальшивых «дикарей» — раскрашенных черной краской бродяг. Несмотря на предпринятые им меры предосторожности, вездесущая жена обнаруживает его коллекцию — и она вызывает у нее нездоровый интерес.

Купец безнадежно запутывается в долгах — ему приходится платить шантажистам за молчание. Коллекции угрожает опасность, часть ее попала в руки грабителей и была утоплена. Жена подцепила срамную болезнь и во всех бедах винит мужа.

Однажды, доведенный до отчаяния — его коллекция почти разорена,— он с надеждой встречает корабль с небольшой командой на борту, тихо входящий в гавань,— но надежда тает — груза нет... Думая, что его обманывают, продолжает искать.

В дальнем углу трюма он находит единорога, блистающего во тьме белизной. Он смотрит на это редкостное животное — столь редкостное, что никому еще не удавалось его поймать.

Утром купец исчезает — через большую дыру, проделанную в обшивке судна. В лучах рассветного солнца видно, как он уплывает прочь, сидя верхом на единороге.

P

Одни утверждают, что кино — средство развлечения, досуга. Другие называют кино искусством, но тут же добавляют, что оно лишь пытается подменить собой театр.

Кино всегда условно, изображение на пленке — это не реальность, но зритель охотно принимает эту условность, обменивая деньги на место в зале.

Мне больше по душе первый из указанных предрассудков, нежели пренебрежительность второго.

Менно Тер Браак сказал, что «банальности следует произносить ошарашивающим громким голосом». Может быть, лучше не кричать, дабы никого не напугать и не вызвать враждебности, но взять за привычку повторять эти банальности, например: «Кино — это искусство» — и последовательно доказывать истинность этого трюизма, подыскивая убедительные примеры.

Q

Я хочу смотреть фильмы, которым уготована более долгая экранная жизнь, чем обычные полгода, и чтобы их можно было бесконечно пересматривать.

Один продюсер заметил, что если публика не восприняла фильм с первого раза — фильм неудачен. Я не стою за фильмы, которые напускают туману ради самой сложности, но мне по душе картины, смысл которых вырисовывается постепенно.

Некогда кино показывали так, что можно было, не вставая с места, просидеть целый вечер и смотреть один и тот же фильм три раза подряд — иной раз я бы с восторгом воспользовался этой возможностью. Я хотел бы ставить фильмы, ради которых публика пожелала бы остаться в зале на три сеанса подряд.

Музыка чаще всего требует, чтобы ее прослушали много раз, прежде чем откроется до конца. Стихи предназначены для многократного чтения. Романы перечитываются. Второе, третье, а возможно, и четвертое обращение к книге или к фильму скорее всего даст разный эффект. Смотреть фильм с самого начала, только что отсмотрев его целиком,— совсем не то, что смотреть в первый раз.

Можно было бы дать простой совет: купить или взять напрокат видеокассету — тогда можно пересматривать без конца и без всяких хлопот, но я считаю, что если фильм снимался для большого экрана, так его и следует смотреть.

R

Кино вообще избегает риска — его можно бы назвать искусством консервативным. Но если уж идут на риск, то, как правило, в области содержания и никогда по части структуры, редко в стилистике, от модели психологизированного повествования никуда не деться.

Риск в плане содержания (чуть больше секса, немного богохульства — новая, прежде табуированная социальная проблема) уже был достаточно опробован много лет назад в литературе и драматургии, откуда кино в первую очередь черпает свои идеи: когорты праведников нипочем не стали бы пикетировать книжные лавки, как они стали бы пикетировать кинотеатры, вздумай режиссер пойти на риск, не обеспеченный прецедентом...

Я обнаружил, что британское телевидение — и не только 4-й канал[8] — в большей степени готово к риску, чем кино, причем к риску в области стиля и композиции. По иронии судьбы результат этого риска становится достоянием куда более широкой аудитории, чем могло бы предоставить кино,— вот еще один пример того, как у кинематографа сняли наживку с крючка...

[8] О «четвертом канале» Би-би-си см. в статье А. Дорошевича в № 7 за 1991 год.

S

Кино — более чем любое другое искусство — артефакт, трюк, искусственная штучка, ловкость рук, иллюзионизм; и механика его иллюзий — если только вы не абсолютно невинны или совсем ненаблюдательны — очевидна. Сидя в зале, вы можете увидеть, как творится эта иллюзия, как сноп света поверх вашей головы бьет в полотно экрана. По сравнению с этим фокусничеством — театр, балет или опера всегда вещественны и сомасштабны человеку, и их персонажи, люди из плоти и крови, узнаваемы и осязаемы. Живопись, скульптура, литература всегда представляют в ваше распоряжение материальные предметы, которые можно потрогать и даже подержать в руках и к которым можно вернуться, когда захочется.

И тем не менее коллизия взаимоотношений между игрой света в темном зале и участием публики ни в какой иной форме художества не достигает такого напряжения. Множество народу — иногда тысячи — соглашаются придержать свою недоверчивость и участвовать в игре, которой хорошо обучились за 92 года и 95 дней[9], которые мы отсчитываем с того первого сеанса 28 декабря 1895 года, во время которого Люмьеры показали поезд, прибывающий на станцию. Так что все мы знаем эти правила — они весьма и весьма изощренные. Мы не шарахаемся прочь от люмьерового локомотива, как, говорят, это делали первые зрители, и не пугаемся оттого, что женщина, которая полсекунды назад была на расстоянии в четверть мили, вдруг оказывается совсем рядом, и не боимся огромного лица, занимающего пол-экрана.

Соглашаясь сидеть в темноте и смотреть в одну сторону часа два, мы принимаем первые три правила из огромного списка условных обязательств, перечень которых составил бы по объему том не меньший, чем телефонная книга.

Имея в распоряжении такой артефакт и возможность поиграть в столь изощренную игру — чего ради цепляться за реальность, если в ней можно удостовериться, дотронувшись рукой до сидящих впереди или просто выйдя на улицу?

Я испытываю наслаждение от таких фильмов и хочу делать фильмы, не скрывающие своей искусственности, саморефлективно демонстрирующие эту искусственность, не притворяющиеся куском жизни или окном-в-мир, но признающие и принимающие как должное, что они — лишь пленка и ничего более, самозабвенный предмет киноигры. В таком фильме заложено самопознание кино и отражен Софоклов императив — «знать свое происхожденье». Таким фильмом вы оказываете зрителю наивозможнейшее уважение.

T

Помню свой гнев и раздражение, когда я впервые увидел свой фильм по телевизору. Он был задуман и сконструирован для показа в кинотеатре, и телевизионный экран для него явно не годился.

Несмотря на аккуратный и бережный перевод фильма на видеопленку, для телетрансляции многое было безвозвратно потеряно. Была нарушена важная для его стилистики симметрия, погрубел тщательно выверенный цветовой код. Ночные сцены приобрели голубоватый сумеречный тон, черное превратилось в серое. Нарочитая статуарность кадров утратила смысл, ибо то, что следовало внимательно рассматривать и обдумать,— вообще перестало быть видимым.

Однако жалобами делу не поможешь, и отсюда можно было извлечь урок: декларация различий между двумя этими средствами коммуникации ничего не даст. Я в ту пору считал, что если кино владеет всем алфавитным богатством, всеми его гласными и согласными, то телевидению подвластны лишь одни гласные; и с тех пор убедился, что моя аналогия неверна, потому что эти средства имеют в распоряжении разные словари, почти разный синтаксис и определенно разную грамматику.

Телеэкран — то есть средний домашний телевизор в углу гостиной, без сверхухищрений, рассчитан на крупный план, не передает глубокого черного цвета, а также оттенков красной гаммы, плохо справляется с яркими движущимися огнями на черном фоне, излишне чувствителен к мобильности камеры, не гарантирует соблюдения симметричности, не способен точно воспроизвести сложную фонограмму и сочетать насыщенность цвета с контрастом тональностей.

[9] См. дату лекции.

Ныне большинство фильмов рано или поздно попадает на телеэкран — телевидение субсидирует их производство — прямым и косвенным образом. Как следствие, многие режиссеры ставят фильмы с прицелом на их демонстрацию по телевидению, центр композиции прочно занимает середину экрана, прочее пространство предусмотрительно выпадает из горизонта видоискателя, статика предпочитается движению, хорошо освещенные крупные планы тщательно моделируются на контрастном фоне, общие планы сведены до строжайшего минимума, ночные сцены освещаются самым нелепым образом, детали по возможности изымаются. Для телевизионных драм изобретается новый язык, удивительно напоминающий стенографию.

U

Ежегодно проводится конкурс на лучшую живую картину, изображающую «Ночной дозор» Рембрандта.

Принять в нем участие могут все желающие — как правило, члены любительских театральных групп, молодежных организаций и почитатели искусств. Правила конкурса суровы, а судьи строги — ведь дело идет о реконструкции национальной классики. Приз довольно скромен — самой большой наградой является слава победителей. Цель состязания — воспроизвести картину с ее двадцатью пятью (или больше) персонажами наиболее точно, что не так-то просто, поскольку на полотне немало темных, непонятных мест, и чтобы справиться с задачей, требуется определенное воображение. Живая картина должна составиться за три минуты, и это очень мало, потому что нужно не только принять правильную позу и разместить складки одежды и аксессуары, но и проникнуться духом произведения, его светом и настроением. Задача осложняется тем, что картина была обрезана по краям и для сохранения композиционного равновесия добавляются боковины, воспроизводящие недостающее.

Все образчики бытовой и академической неприязни, внутритеатрального дикарства, вроде кражи декораций и членовредительства,— все вошло в обиход состязания. Однажды три из четырех соперничающих групп устроили нешуточную потасовку с разбитыми носами и прочим. В день конкурса во время молчаливой, трехминутной аранжировки всех трех групп в огромном зале прогремел пистолетный выстрел, и один из тех участников, кто ближе всех был к победе, упал замертво.

Производится расследование, и вскоре выясняется, что тайну убийства раскрыть нелегко. Требуется не только опросить множество людей, воплощающих одних и тех же персонажей картины, но и проследить жизненные судьбы изображенных. В конце концов подозрение в убийстве падает на одного из персонажей из утраченной части картины, и тут обнаруживается, что обвинение предъявить практически некому, поскольку для доказательства нужно представить ту недостающую часть холста, которая была давным-давно утеряна. Но все же...

V

Я начал заниматься режиссурой в то время, когда многие независимые кинематографисты в Северной Европе, Америке и Канаде были охвачены идеей неповествовательного кино — большинство из них получили в той или иной форме поддержку покойного Жака Леду из Бельгийской синематеки.

Правомочно заметить, что история европейской культуры явила собой в XX веке эксперимент, в ходе которого художественные формы как бы выхолостились — музыка лишилась гармонии, живопись — фигуративности, этим же путем пошло в начале 60-х годов ненарративное кино — кино без повествования. На это имелись основательные причины: то была реакция на две доминирующие в кино тенденции — организации его вокруг актера и вокруг сюжета.

Отбросить повествование — значило отказаться от цемента, скрепляющего весь арматурный костяк, и, следовательно, искать взамен какую-то новую несущую конструкцию. Одни режиссеры обратились с этой целью к музыке, другие, чувствуя, что искать надо в собственном хозяйстве, нашли опору в эквивалентности фильмического и реального времени, следуя изречению Годара «Кино — это правда 24 кадра в секунду»[10]. Так возникла метрическая структура, основанная по заветам кинематографического Священного писания...

Я в числе других прибегал к комбинаторике, сериальным играм, темпоральному эквиваленту, различным симметриям и, наконец, скрепя сердце — к алфавиту. Скрепя сердце — потому что он давно уже играет роль структурации западной научной, политической, общественной и административ-

[10] См.: «Годар о Годаре»,— «Искусство кино», 1991, № 2.

ной жизни. Мы все занимаем место в универсальной иерархии нашей цивилизации в соответствии с первой буквой нашей фамилии.

Я довольно быстро обнаружил, что ненарративные способы организации материала — даже если удается их эффективно применить, что тоже сомнительно,— имеют очень ограниченную сферу использования по той простой причине, что все, движущееся во времени, уже в силу одного этого обладает своей последовательностью, то есть повествовательностью.

Тем не менее эксперименты в области независимо-нейтральной структурации сослужили мне хорошую службу — благодаря им я чувствую себя свободным от уз повествования, которое всегда представлялось мне фантомом, и волен в стратегии, беспечно решая такие, например, дилеммы: зачем вводить трех персонажей, если можно четырех? Зачем держать героя живым, ежели можно его «убить»?

Абстрактно-нейтральные структуры можно сравнить с шаблонами, используемыми в практике чертежников — с их помощью можно изобразить любую жизнь, информацию или высказывание.

Мне доставляют наслаждение произведения искусства, в которых форма и содержание находятся в шатком равновесии — где форма явно проглядывает через броню содержания — как скелет коровы, который держит на себе и очерчивает контур животного и сам по себе не уходит из поля вашего зрения. Мне нравится эта крепость и раздражают так часто встречающиеся гибельные для фильма рыхлость, вялость, аморфность структуры.

W

Как вы, наверное, догадались, во мне вызывает восторг живопись. Кроме всего прочего она ценна для меня тем, что обладает огромным фондом — замечательным и неисчерпаемым — задач и их решений. За исключением, пожалуй, звуковых, если не считать прецедента, когда Раушенберг[11] в 1959 году поместил на холст транзисторный радиоприемник,— прецедента, не получившего, впрочем, развития. В остальном проблематизация пронизывает все сферы опыта, и каждая когда-либо поставленная задача нашла свое решение — иначе живописи просто не было бы. Деятельность эта осуществляется отдельными людьми, не боящимися войти в область неизведанного. Могут возразить, что бывали случаи, когда над одним полотном трудились несколько человек, но они так же редки — почти,— как эпизод с транзистором Раушенберга.

Остаются и закрепляются, как правило, самые удачные решения — в живописи царит строжайшая субординация. Картины — в отличие от произведений архитектуры или литературы — легко физически уничтожимы, и если они не решают в достаточной мере поставленных перед ними задач, то рано или поздно исчезают наподобие мелких булавок или монет — незаметно...

Задача, которую ставит перед собой художник или которую ему ставят, может носить социальный, то есть политический, религиозный, воспитательный характер, или же личный — катарсический, эротический, нарциссический, технологический,— то есть касаться сторон репрезентации, точности, логической последовательности... эстетики...

Вот уже почти два тысячелетия накапливается опыт нахождения решений по изображению монаршего величия, религиозного переживания, художники знают, как сделать икону для поклонения; как стимулировать патриотический дух; как добавить стройности или роста, изобразить богача государственным мужем, а бедняка достойным; как запечатлеть мимолетное движение природы, прелесть цветка или лица; как разогреть сексуальный аппетит или охладить его; как показать расстояние, запутать геометрическую пропорцию, объяснить топографию; как усадить восемь человек за обеденным столом так, чтобы видно было лицо каждого — как...

...и все эти решения неизменно принимают конкретную форму — они становятся видимыми физическими объектами: их можно потрогать рукой и посмотреть на них, когда есть время. Хотя, конечно, язык, на котором нам о них говорят, следует учить, он все же не так абсолютно непонятен, как крито-микенское линейное письмо, или тасманский, или, чтобы далеко не ходить за примером,— голландский для рядового англичанина, не изучавшего его специально,— зато голландская живопись понятна всем англичанам без исключений.

[11] Роберт Раушенберг — американский художник-авангардист, один из столпов поп-арта.

И что особенно замечательно — можно с трудом найти такие живописные произведения, которые носят линейный характер, то есть я хочу сказать, что лишь очень немногие из них не способны поведать зрителю сразу многое в единый момент.

X

Мне известно — уверен, и вам тоже,— что кино, о котором я веду речь, изобилует парадоксами и качествами, которые кажутся трудно совместимыми.

Парадокс первый. У меня достаточно свидетельств тому, что кино умирает — и все же я преисполнен желания делать фильмы. Как это примирить в моем сознании?

Парадокс второй. Мелкое независимое кинопроизводство финансируется главным образом телевидением — косвенно через систему проката и напрямую из телевизионного фонда поддержки. И хотя дело обстоит так, что я ставлю и впредь хотел бы ставить фильмы исключительно для малого экрана,— я не хочу делать игровые фильмы, которые задумывались бы и рассчитывались исключительно для него.

Парадокс третий. Я хочу делать авторские фильмы без гарантированного кассового успеха, но хочу заниматься этим со всем присущим мне профессионализмом, знанием дела и технологическим словарем, которые характерны для финансово обеспеченного господствующего кино. И в консервативном направлении, где кино считают инструментом реализации психологической драмы с помощью линейного повествования, я хочу идти на риск где только возможно — в содержании, композиции, стиле, в способах стимулировать внимание и мысль.

Как разрешить эти парадоксы?

Прервемся ради гласной — буквы Y.

Y

Религиозная мелодрама.

В ночь кометы, когда колодцы по волшебству наполняются сладкой водой, с помощью трех суеверных крестьянок-повитух жена шорника без труда родила сына в верхней комнате дома в городке Шиннен. Послед оказался осыпанным золотым песком.

Появление на свет прелестного здорового ребенка у простой 47-летней женщины с безобразным лиловым родимым пятном на лице почитают за чудо. Пущен слух, что матерью является вовсе не она.

У женщины три дочери — восемнадцати, пятнадцати и тринадцати лет, которые обожают своего крошечного братца; муж, не преуспевший в своем шорном деле, но счастливый плодовитостью.

Поскольку у матери нет молока, нанимают кормилицу.

Горделивые сестры, отец и повитухи — против желания матери — показывают дитя на улицах как талисман, способствующий деторождению. Легковерные горожане дотрагиваются до дитяти и прикладывают к причинному месту его мокрые пеленки.

Успех предприятия подает мысль старшей сестре, и она задумывает воспользоваться случаем и продавать собранную в склянку слюну ребенка. Потом она начинает носить его по домам, исцеляя бесплодие. Вскоре ее с младенцем наперебой приглашают на свадьбы и зачатия; аптекарь зовет для составления любовного напитка, калеки — подходят под благословение. Богато убранное дитя укладывают на алтарь в местном соборе, где стоит и 18-летняя девица, не без умысла одетая в духе Девы Марии. Дитя благословляет огороды и ореховые рощи, поля, конюшню, свинарники, новые дороги, ветряные мельницы, дамбы и даже куриные бега. Настоятель собора относится ко всему этому с недоверием — так же, как и его незаконнорожденный сын, невротичный юноша, готовящийся принять приход. Успех до такой степени окрылил 18-летнюю девушку, что она начинает утверждать, будто ребенок рожден ею самой — и сама уже почти уверилась в этом. Она притязает на непорочное зачатие и за это подвергается осмеянию. Она позволяет подвергнуть ее публичному освидетельствованию, и доверчивые люди почти начинают верить ей. Когда же девушке не удалось подкупить кормилицу, которую она посвятила в свои планы, она

заключает бедняжку под замок. Кормилица теперь остается единственным человеком, кто принимает судьбу младенца близко к сердцу. Старшая сестра высокомерно насмешничает над тщеславным и недоверчивым сыном настоятеля и мало-помалу влюбляется в него. Она воображает себя в образе святой, но живущей в плотском союзе с этим юношей, ее Иосифом. Но положение ее щекотливо — он не верит россказням о непорочном зачатии и помыслить не может о женитьбе на обесчещенной девице.

Она тем временем разбогатела — все три сестрицы разгуливают в тонких одеждах, вызывая зависть. 18-летняя ведет себя как королева, но чтобы заставить сына настоятеля жениться, признается ему в том, что ребенка родила ее мать, и приводит его в дом, где та пребывает в добровольном уединении. Мать, неухоженная и опустившаяся, кажется совсем старухой, и юноша теперь твердо убежден в обратном — в том, что ребенок принадлежит девице, что она дурного поведения, и потому обращается с ней как со шлюхой, чему становится безмолвным свидетелем ее маленький братец. Вскоре юношу настигает нелепая и двусмысленная смерть — его взяла на рога корова. Девица теряет разум, церковь называет ее ведьмой, горожане косятся на нее за то, что она использует ребенка ради обогащения — его отбирают у нее и поручают кормилице под церковной опекой.

Церковь начинает наживаться на призреваемом, в неимоверных количествах продавая детские выделения. Завидующая плывущему мимо нее богатству, с помутненным от горя рассудком, старшая сестра пробирается в собор и душит ребенка на ступенях алтаря. Ее берут под стражу. Она снова твердит о своей невинности, потому что действующий в округе эдикт не позволяет казнить девственниц. В поисках выхода из положения настоятель приказывает поместить ее в помещении караульной службы, где коротает время свободная от вахты гарнизонная служба. Но измученная девушка вскоре умирает.

Ее мать находит смерть в петле, отец кончает с собой, обе сестры пошли торговать своим телом. Прах младенца некоторое время торжественно покоится в соборе, покуда нетерпеливые прихожане, содрав с него одежку, не разрывают останки на амулеты.

Через какие-то несколько недель городок приходит в упадок, колодцы высыхают, хлеб гибнет в пламени, рухнувшая колокольня погребает под собой настоятеля, караульный гарнизон вымирает от холеры. А кормилица уходит в монастырь.

Z

Сказано было, что фотография сослужила живописи неоценимую службу, рассчитав пространство для проявления лучшего, что в ней заложено. Не случайно рост популярности фотографии пришелся на период обращения европейских художников к нефигуративной живописи, продлившийся до наших дней, и она в форме дизайна пронизала все сферы нашей жизни... Может быть, и телевидение — по тем же или сходным причинам — способно освободить пространство для того, чтобы кино исполнило то, чему оно предназначено. То есть, стряхнув со своих плеч груз ответственности как популярнейшего средства массовой коммуникации, вернет свою пытливость и отвагу, смело ступая в неизведанные края, пробуя под собой новую почву, переосмысливая связь образа, звука и повествования.

Мне еще кажется, что зрители во всем мире неохотно будут расставаться с ощущениями, которые рождаются в них перед большим экраном в темном зале, хотя и не всегда спешат их изведать, выходя из дому. И я предвижу (это уже начинает сбываться) создание союза — но не прочного финансового альянса на основе взаимной выгоды, а формально-технологического и, что для меня еще более важно, эстетического союза двух экранных искусств с использованием обоих языков и способов видения ради того, чтобы появилось на свет нечто совершенно новое, богатое и странное. Ведь прежде всего именно абсолютно новая технология вызвала к жизни кино.

Невозможно повернуть вспять технологический процесс, связанный с изменением общества, ностальгия — пустая трата времени, но кончина кино в конце концов не имеет значения. Значение имеет лишь непреходящее стремление к визуальному воплощению мыслей, мечтаний и грез, неподвластное разрушению и гибели.

Перевод с английского Н. Цыркун

Английская панорама
Ракурс

Марина Дроздова

Гринуэй: каталог как сюжет

Доступ к делу Гринуэя осуществлялся в нашей стране гомеопатическими дозами: в 1984 году группа молодых киноангличан (включая Джармена) слегка испугала Дом кино своими фильмами, среди которых не затерялся «Контракт рисовальщика»; спустя какое-то время на XVI МКФ в Москве появился «Отсчет утопленников», потом еще спустя два года, на втором «Арсенале» — программа из фильмов Гринуэя, сделанных в 70-е годы: короткометражные «Вертикальные фильмы. Римэйк», «Д. как Дом», «Окна» и трехчасовой гигант «Падения»; и, наконец, во время фестиваля «Шедевры европейского кино, не известные в СССР» в нынешнем году — «Повар, вор, его жена и ее любовник»[1]. Пожалуй, лишь до этого последнего момента, когда фильм ждали с решительным нетерпением, картины режиссера не обнаруживали статуса бесспорных фаворитов — и делали это со спокойствием лиц королевской крови, которые менее всего заботятся об обязательности всеобщего внимания.

Так случилось, что тема Гринуэя вытеснила из разговоров «праздных наблюдателей кинопроцесса» безотказно работавший до недавних пор «постмодернизм». «Мы поняли, что кино можно делать из кино. А что же дальше?» — задавались вопросом любознательные. И тут подвернулся режиссер, который, оказывается, умеет взять из других эпох не только фактуру, но и систему зрения. У него не живописная среда восстанавливается перед объективом камеры, а иначе: оптика объектива словно подгоняется под законы перспективы, определявшие принципы отражения того или иного времени в современных ему визуальных образах. Даже бывают минуты, когда возникает подозрение, что Гринуэй или использует при монтаже отрывки фильма неизвестного автора конца XVII (например) века, или сам живет уже не первое столетие и, что любопытнее, продолжает практиковать.

Гринуэй располагает свои идеи не на горизонтали современных культурных и идеологических мифологем, а следует вдоль некоей вертикали, давая абсолютно самостоятельные интерпретации взаимоотношений культуры и истории.

Центральный для Гринуэя конфликт — сюжета чисел и фабулы эмоций (принимающий вид геометрического детектива в «Контракте рисовальщика» или противостояния натюрморта и живой натуры в «Поваре...») — вроде бы коренится в традиции английского менталитета. Но у режиссера он останется только лишь основой для роскошного драматургического меню (если драматургию понимать по-американски прагматично, как «story»). Поистине баснословное состояние Гринуэй обрел именно тогда, когда пришел к идее метаморфозы Математической Мании, возникшей в период Просвещения и к середине XX века доросшей до саспенсовой кульминации. Ее коллизии располагаются в истории человечества как в добротном голливудском «хорроре». Все началось, когда Некто изобрел уравнение, которое осчастливило его возможностью из, скажем, разбросанных по двору тыкв предугадать с мистической точностью количество ожидаемых семян. Через какие-то два с небольшим столетия праправнук этого Некто уже наблюдал фантастическое развитие сюжета — драму атомно-ядерной бухгалтерии, скроенную из тех же «тыквенных» уравнений, а вот теперь сюжет свернул к трагедии — математике геноцида.

Большинство замыслов Питера Гринуэя минуют опасную область постмодернизма благодаря завидному вестибулярному аппарату его стиля — на зависть стройного, даже если формой рассказа и выбирается «рассыпание каталога», как это происходит, к примеру, в картине «Контракт рисовальщика». Там стремление героя максимально «каталогизировать» действительность и воплотить в своих рисунках усадьбы замысел не только в его идеальной чистоте, но и в случайных деталях оборачивается для него смертью, ибо среди деталей разбросаны улики недавнего убийства.

Орнамент у Гринуэя — не декор, обрамляющий действие, а способ организации самого действия, ложащегося на пленку ритмически повторяемым рисунком. В фильме «Падения», длительность которого три часа четыре минуты, Гринуэй позволяет прочувствовать этот ритм настолько, что мы оказываемся под его гипнозом. Эта лента состоит из 97 микроновелл, символизирующих карточки каталога, составленного для систематизации случаев «неизвестного насильственного акта», которому подвергались те или иные люди. В фильме так и не дается объяснения, что же такое «неизвестный насильственный акт», как того и требует каталогизаторство, не ставящее целью

[1] Об этом фильме см. также: «Искусство кино», 1990, № 4.

описывать явления, а ограничивающееся лишь абстрактным перечислением.

Вообще при всей страсти Гринуэя к каталогизированию, следует отметить его более чем прохладное отношение к истолкованию. В картине «Живот архитектора» герой пытается понять и определить свой собственный живот, беспокоящий его болями через:

а) проведение аналогий с животами других архитекторов,

б) аналогии со сферами как деталями архитектуры,

в) сопоставление живота с формой окружности как воплощением совершенства.

Одна из финальных сцен предлагает вниманию зрителей героя, разложившего перед собой иллюстрированный каталог собственного живота, сфотографированного и размноженного на ксероксе в огромном количестве экземпляров. И для режиссера это зрелище не повод для шутки или иллюстрации безумия героя, пытающегося через беспредельное умножение единицы получить новое качество. Это — очередной акт трагедии, содержание которой — фатальная непознаваемость всего реального и примат абстракции над сущностью.

Любая цифра для Гринуэя бесконечно значительнее буквы, число — важнее слова, поскольку более насыщено реальностью.

Драматургия принципиального для истории интеллекта конфликта «цифра» — «буква» представлена в его кинематографе в разных плоскостях и разных аспектах. Можно даже вычертить ученический ряд. Пьеса для арифметики — «Отсчет утопленников», для алгебры — «Падения», для геометрии — «Контракт рисовальщика», пьеса для натюрморта, основанная на интриге его возможной тождественности «живой жизни» — «Повар, вор, его жена и ее любовник».

«Пьеса» — не случайное тут слово. Независимо от того, соблюдается или нет в пространстве фильмов единство места и действия (а оно, как правило, соблюдается), жильцы сюжета стерильны, поскольку одной ногой находятся в амплуа персонажей уравнений. И это создает эффект индивидуального, «сценического» мира.

Гринуэй настолько точен в следовании своим идеям при гаргантюализме своего кинематографического нон-стопа, что оказывается слишком беззащитен для обилия само собой разумеющихся трактовок.

Собственно, эта двусмысленная проблема возникает уже на уровне записывания заголовка: пугает доступность слов-приятелей типа: «волшебницы-цифры», «помощницы-буквы», навязчиво и подозрительно напоминающие пару «смелость художника» и «трусость чертежника».

Пресс-бюро «ИК»

На Стокгольмском кинофестивале в ноябре 1990 года была показана полная версия восьмисерийного фильма «ТВ Данте», поставленного известным английским художником-авангардистом Томом Филлипсом и кинорежиссером Питером Гринуэем. Фильм, поразивший зрителей фестиваля необычностью киновидеоформ, представляет собой вольную экранизацию «Ада» великого Данте. Мы приводим выдержки из статьи в журнале «Invision» (1989, December-January), посвященной этому дерзкому эксперименту.

Незавершенному варианту Первой Песни Данте Том Филлипс предпослал такие слова: «Добрый старый текст — это всегда чистая доска, на которой можно писать что-то новое».

Эта цветистая фраза свидетельствует о некоторой неуверенности авторов экранизации и к тому же может ввести в заблуждение. Дантов «сумрачный лес» превращается в фильме «ТВ Данте» в залитый неоновым светом городской пейзаж, четвертый круг ада — в горные разрезы Бразилии, а инфернальные явления оказываются связанными с телевизионным прогнозом погоды. Фильм насквозь техницизирован. И все же это экранизация, сделанная с «уважением», сколько бы ни повторял Гринуэй, снимавший до этого лишь собственные сценарии, что не испытывает чрезмерного почтения к средневековому поэту.

«Я перед ним не чувствую ни малейшего трепета. Том, по-моему, очень его уважает и склонен возвести на пьедестал. Но ведь это всего лишь текст, хоть, конечно, и очень значительный».

Несколько лет назад разносторонне одаренный Филлипс перевел «Ад» с итальянского шекспировским слогом и сопроводил 138 собственными иллюстрациями. Сначала книга вышла как авторское издание и стоила 10 000 фунтов, но вскоре издательство «Тэмз энд Хадсон» переиздало ее по цене уже 25 фунтов. После этого Гринуэй убедил Филлипса принять участие в телепостановке. Хоть в комментариях иллюстрации Дорэ к произведению Данте художник считает поверхностными и буквалистскими, в телевизионном варианте появление танцующих по кругу и извивающихся обнаженных фигур, видимо, было неизбежным. Скромное объявление в голландской газете привлекло десятки поклонников Данте и Гринуэя, изъявивших желание принять участие в постановке. Присутствие же Джона Гилгуда привнесло некий классический дух. (В последнее время рыцари театра поддерживают коммерческий авангард; alter ego Гринуэя Дерек Джармен недавно снял экранизацию «Военного реквиема» с участием Оливье.)

Но авторы «ТВ Данте» стремятся создать принципиально новую форму. Как известно, поэзия чрезвычайно тяжело поддается перенесению на экран. Филлипс и Гринуэй стремятся не просто перенести Данте на язык изображения, но и передать ощущение энциклопедичности его работы. «С точки зрения литературы и объема знаний, которые вместились в это произведение, «Божественная комедия» — это такая громада, что ее хочется уподобить чуть ли не молитвеннику, вобравшему в себя все, что было тогда известно во всем мире об искусстве, литературе, науке и метафизике. Мы решили отразить это в нашей интерпретации, отразить теми средствами, которые стремительно приходят на смену книге как форме хранения и передачи знаний. Понять то, что мы делаем, можно, пожалуй, лучше всего, если провести параллель между тем, как средневековые монахи и переписчики разъясняли, а не просто иллюстрировали текст, и тем, как мы разъясняем древнее произведение, пользуясь новым современным пером — телевидением»,— говорит Филлипс.

А «пером» в данном случае послужила монтажная студия «Пэлас», пара «бетакамов», видеоэффекты. Главным хранителем «пера» стал видеоинженер Билл Сейнт.

«Техника, конечно, старенькая,— говорит Сейнт,— но в нашем случае она отлично сработала». На монтаж пробной 15-минутной серии в 1985 году ушло около 48 часов. По подсчетам Сейнта, на подготовку трех минут экранного времени необходимо затратить 8 часов. «Сначала мы работали три дня в неделю, но потом пришлось потрудиться побольше. Работа эта сложная и утомительная, хотя и интересная. У меня был лишь перечень основных кадров — список эпизодов. А такие детали, как продолжительность, размеры, цвет каждого конкретного изображения, решались на месте Томом и Питером: им нужно было все время быть рядом, чтобы сказать: «Вот это-то я и имел в виду».

«ТВ Данте» (режиссеры Том Филлипс и Питер Гринуэй)

«Есть некоторые эпизоды,— продолжает Сейнт,— в которые мой вклад оказался значительнее, чем в другие. В Четвертой песне я заставил одного персонажа спуститься по лестнице, «оживив» по принципу мультипликации серию фотографий. Я же придумал, как превратить пирожки в грязь, а потом снова в пирожки, чтобы можно было кинуть Церберу, псу, охранявшему вход в ад. Наибольшую трудность представлял эпизод, где люди движутся по кругу; изображения нужно было накладывать одно на другое четыре раза, а потом перевернуть, чтобы некоторые фигуры двигались в противоположную сторону; и на все это накладывались еще дополнительные изображения».

Под руководством своего монтажера режиссеры подошли к видео с азартом новообращенных. «Я режиссер-практик,— говорит Гринуэй,— Том — художник-практик, на телевидении мы оба люди посторонние. Но у постороннего человека иногда бывает очень свежий взгляд, да к тому же дуракам закон не писан. Я, естественно, помню об опасности произвести огромное количество зрительной жвачки. Помоему, не все прошло гладко с пробной «Песнью», временами все выглядело так, будто двое малых разбушевались в монтажной. Пожалуй, именно взгляд со стороны позволил столь вдохновенно использовать также весьма привычные ресурсы».

«Мы ставили перед собой цель сохранить единство текста,— говорит Филлипс.— Из отдельных зрительных и технических элементов мы создали целостную единицу искусства, единицу речи, если угодно. Теперь, когда телевидение стало, так сказать, более «архивным», можно снимать более насыщенно в расчете на повторные просмотры, пусть даже сначала что-то и ускользнет от внимания зрителя. В поэзии, музыке, литературе это считается вполне нормальным. Пришло время применить те же критерии к телевидению».

Но самое привлекательное в этом сериале — не содержание «видеосносок» и не поэзия Данте, а некое творческое напряжение, возникающее оттого, что авторы пытаются предложить серьезную трактовку классического текста в ими самими же установленных рамках. В своих работах Филлипс применяет произвольные структурные процедуры к текстам и изображениям. Это же увлечение разделяет и Гринуэй в своих ироничных взаимоотношениях со структуралистской теорией кино.

Непререкаемые авторитеты ученые-натуралисты Дэвид Аттенборо, Дэвид Радкин, астрологи, биржевые дельцы, ветераны, специалисты по классической литературе возникают на экране, будто в окошечках игрального автомата, не только разрывая единый поток стихотворного текста (аккуратно сокращенного), но и пародируя весь академический аппарат пояснений к источнику.

М. Теракопян

Ингмар Бергман

Персона

Бергман — художник Запада, и раньше в его картинах у нас непременно отыскивали «противоречия», дабы хоть как-то показать, что буржуазная действительность все давит и давит на талантливого человека, все давит и давит...

«Персона», как и предшествовавшее ей «Молчание», создавалась задолго до рождения в отечественном кино «Сестричек либерти» — и если отважиться сравнить эти совершенно несопоставимые явления, то как раз и можно получить предельно красноречивый ответ на вопрос об их и наших «противоречиях».

Меж тем в «Персоне», как и в некоторых других своих фильмах, Бергман обнаруживает такие естественные противоречия бытия, какие, допустим, существуют между приливом и отливом, восходом и закатом.

«Персона» Бергмана — поэма приливов и отливов в океане человеческих отношений.

Действие картины не могло не выплеснуться на берег моря, эту изысканнейшую территорию человеческого одиночества.

О великолепии и одновременно ужасе одиночества и ведет Бергман свою более чем сдержанную речь.

Сценарий «Персоны» — один из лучших у Бергмана. Равно как и фильм. Пересматривая его сегодня, вновь ощущаешь, как завораживающе он звучит, будто музыка. Музыка невысказанных человеческих чувств.

Конфликт «Персоны» — не между двумя героинями, актрисой Элизабет Фоглер и медсестрой Альмой, а между чувством и словом.

Тема обесцененности, недееспособности слов (сегодня как никогда актуальная) словно специально взята и продолжена Бергманом из «Гамлета». «Слова, слова, слова...» — в этом центральное событие шекспировской трагедии: когда герой осознал полную, окончательную исчерпанность искренних человеческих контактов. Величайшим оружием неискренности, по Гамлету, оказалось как раз его величество Слово.

На невозможность высказать **все** *экранным словом, языком кино указывает в «Персоне» и Бергман: и тогда пленка начинает рваться прямо на глазах, она плавится, выскакивает из проектора...*

Гамлет безнадежно одинок, и этим **всё** *сказано.*

В «Персоне» музыка одиночества звучит печально и, как это ни странно, радостно.

Ведь в одиночестве можно не только потерять, но и обрести себя. Одиночеством, оказывается, можно наслаждаться с той же страстью, что и общением. В «Персоне» данный мотив заявлен с недвусмысленной откровенностью.

А тут еще актриса Элизабет, маясь в больничной палате, случайно видит по телевизору кадры самосожжения буддийского монаха во Вьетнаме. В этой охваченной огнем пляске добровольной смерти Элизабет наверняка открывает больше, чем в судьбе Электры, которую совсем недавно играла в театре и на которой, собственно, сломалась — ушла в себя, замолчала.

Сам фильм «Персона» можно уподобить древнегреческой трагедии, его сюжет целиком разворачивается в бытийном, вечностном пространстве.

Трудно сказать, кто тут понятен лучше: Альма (Биби Андерсон), которая все время говорит, или Элизабет (Лив Ульман), которая постоянно молчит. Молчание, разумеется, красноречивей всяких слов, но и у молчания, увы, есть свои пределы.

Видно, что между Элизабет и Альмой могли установиться и иные отношения, такого же свойства, как, например, между героями новеллы Томаса Манна и фильма Висконти «Смерть в Венеции» — Густавом фон Ашенбахом и мальчиком Тадзио. Не дружба и не любовь однополых существ, а нечто особенное — необходимость их **единения.**

Впрочем, Элизабет и Альма напоминают у Бергмана скорее не двух самостоятельных людей, а своего рода сиамских близнецов (это подчеркивается и композицией ряда кадров): две души в одном теле. Здесь не о сходстве и не о взаимозаменяемости речь — о многовариантности судьбы каждого человека. Об относительности земного существования.

Нет, Элизабет не подменить Альмой. И наоборот. Одна (чаще Альма) с любопытством или

негодованием открывает в себе черты другой, но уникальность каждой при этом сохраняется.

Третий персонаж, муж Элизабет Фоглер (Гуннар Бьернстранд), не то всерьез, не то в насмешку принимает Альму за собственную жену. Или это сама Альма в своем воображении ставит подобные опыты?.. Так или иначе, но в одном из кадров лицо его нежно гладят руки сразу двух женщин. И даже эта очевидная путаница лишь усиливает напрашивающийся вывод: Альма на месте Элизабет еще не есть Элизабет.

В этом фильме все принадлежит дуэту женщин. И в редчайший миг взаимопонимания между ними впору мечтать о достижении гармонии. Но не тогда, когда Элизабет однажды нарушает обет молчания, а в другой сцене: вот они сидят рядом на берегу моря и обе (каждая свое) что-то тихо напевают.

«Персона» побуждает по-новому взглянуть на границы человеческих возможностей и человеческих взаимоотношений. Зыбкость, подвижность, неустойчивость границ позволяет говорить о **скандинавском «фронтире».**

В отличие от «фронтира» американских романтиков, **скандинавский «фронтир»** *открывает нам иные просторы. Тут уже не человек осваивает природу, а человек открывает человека. Человек постигает себя через других и других через себя.*

Виктор Гульченко

Я написал несколько необычный сценарий фильма. То, что я сделал, мне кажется, больше всего напоминает голос, ведущий главную мелодию, которую, я надеюсь, мне удастся инструментовать с помощью моих коллег во время работы над фильмом. Во многом я продолжаю сомневаться, а по меньшей мере одно место в фильме остается для меня полной загадкой. Тем не менее я обнаружил, что затронутая мною тема — беспредельна, а то, что я написал или оставил в окончательном варианте фильма (страшная мысль!), выбрано очень произвольно. Поэтому я предоставляю возможность фантазии читателей или зрителей свободно обращаться с тем материалом, который я им предлагаю.

1

Я представляю себе прозрачную кинопленку, движущуюся через проектор. Отмытая от знаков и отснятых кадров, она отбрасывает мерцающий свет с экрана. Из громкоговорителей слышен только усиленный шум и слабое потрескивание частиц пыли, проходящих через усилитель звука.

Свет становится устойчивее и плотнее. Бессвязные звуки и короткие, как искры, обрывки слов начинают отделяться от потолка и стен.

На бело-белом полотне появляются контуры облака, нет, водной глади, нет, пожалуй, это облако, нет, скорее всего, дерево с огромной кроной, нет, это все-таки лунный ландшафт. Шум нарастает в виде завихряющегося движения, начинают проступать целые слова (бессвязные и отдаленные), подобно теням рыб в бездонной глубине воды.

Не облако, не гора, не дерево с кроной из тяжелой массы листьев, а лицо, взгляд, прикованный к зрителям. Лицо сестры Альмы.

— Не была ли сестра Альма у госпожи Фоглер? Ну и хорошо. Тогда мы пойдем вместе. И я представлю вас друг другу. Я постараюсь как можно короче рассказать о состоянии госпожи Фоглер и причинах, из-за которых вас пригласили ухаживать за ней. Итак: госпожа Фоглер — актриса (как вы знаете), последним ее спектаклем была «Электра». Во втором акте она вдруг замолчала и стала оглядываться вокруг, как будто она была чем-то удивлена. Она не реагировала ни на суфлера, ни на подсказки своих партнеров и промолчала таким образом с минуту. Затем она продолжала играть как ни в чем не бывало. После спектакля она извинилась перед коллегами, объяснив свое молчание следующим образом: меня просто душил смех.

Она сняла грим и отправилась домой. Вместе с мужем они слегка поужинали на кухне. Они разговаривали о разном, и госпожа Фоглер упомянула о происшедшем во время спектакля, но как-то вскользь и чуть-чуть смущенно.

Муж и жена пожелали друг другу доброй ночи и разошлись по своим спальням. На следующий день позвонили до обеда из театра и поинтересовались, не забыла ли госпожа Фоглер о репетиции. Когда экономка вошла в комнату к госпоже Фоглер, та все еще лежала в постели. Она не спала, но и не отвечала на вопросы экономки и не двигалась.

В таком состоянии она находится в течение трех месяцев. Были проведены все исследования, которые можно только вообразить. Мнение врачей было единогласным: насколько сегодня может судить медицина, госпожа Фоглер абсолютно здорова как духовно, так и физически. Не может быть и речи о какой-либо разновидности истерии. Сформировавшись как художник и человек, госпожа Фоглер в основном обладает счастливым и соответствующим окружающей действительности характером и отличным физическим здоровьем. Нет ли у сестры Альмы вопросов? Тогда пойдемте к госпоже Фоглер.

«Персона» («Persona»)
Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман. Оператор Свен Нюквист. Художник Биби Линдстрём. В ролях: Биби Андерсон (Альма), Лив Ульман (Элизабет Фоглер), Маргарета Кроок (доктор), Гуннар Бьернстранд (господин Фоглер). Производство «Свенск Фильминдустри», 1966.

2

— Добрый день, госпожа Фоглер. Меня зовут сестра Альма, и я буду ухаживать за вами в ближайшее время.

Госпожа Фоглер внимательно рассматривает Альму.

— Если вы не возражаете, я скажу несколько слов о себе. Я сдала экзамен на медицинскую сестру два года тому назад. Мне двадцать пять лет, и я обручена. У моих родителей есть в провинции домик. Моя мать до замужества тоже была медицинской сестрой.

Госпожа Фоглер слушает.

— Сейчас я пойду принесу вам обед. Вам приготовили жареную печень и салат из фруктов. Мне показалось, что все это выглядит очень аппетитно.

Госпожа Фоглер улыбается.

— Я только немного приподниму подушки у вас за спиной, чтобы вам было удобнее.

3

— Ну, сестра, какое у вас первое впечатление?

— Я не знаю, доктор. Трудно сказать. Я все время смотрела на ее глаза. Сначала кажется, что у нее выражение лица такое мягкое, почти детское. Но затем смотришь на ее глаза и вот тогда... Я не знаю, как это объяснить. Но у нее такое острый взгляд, мне кажется. На какое-то мгновение у меня возникло ощущение, что ей не нравится, что я разговариваю с ней. Но она совсем не проявляла нетерпения. Нет, впрочем, я затрудняюсь сказать. Я должна была бы, наверное...

— Скажите, пожалуйста, что вы имели в виду, сестра Альма.

— На мгновение мне показалось, что следует отказаться от этой работы.

— Вас что-то смутило?

— Нет, я не могу этого сказать. Но, возможно, для госпожи Фоглер надо было пригласить более пожилую и опытную сестру, я имею в виду человека с большим жизненным опытом. Я, вероятно, не сумею с ней справиться.

— В каком смысле справиться?

— В духовном.

— В духовном?

— Потому что неподвижность госпожи Фоглер является результатом принятого ею решения, именно так, ибо физически она абсолютно здорова.

— Ну и что же?

— Это означает, что она наделена огромной силой духа. Поэтому я и считаю, что тот человек, который будет ухаживать за госпожой Фоглер, должен обладать большой душевной твердостью. И я просто не знаю, хватит ли ее у меня.

— Сестра Альма, когда я искала медицинскую сестру для госпожи Фоглер, я долго советовалась с директором вашей школы, и она сразу же назвала ваше имя. Она считает, что вы подходите для работы со всех точек зрения.

— Я сделаю все, что в моих силах.

4

Сестра Альма делает укол госпоже Фоглер и помогает ей привести в порядок подушки, затем она гасит лампу около кровати, подходит к окну и раздвигает гардины. Смеркается, но небо еще сильно освещает тяжелые кроны деревьев, тронутые осенью. Прямо над створкой окна краснеет молодой серп луны.

— Мне показалось, что госпоже Фоглер хочется лежать и смотреть, как смеркается. Поэтому я задерну гардины немного позже. Можно включить негромко радио? Мне кажется, передают какую-то пьесу.

Сестра Альма двигается по комнате быстро и почти бесшумно, чувствуя, что госпожа Фоглер все время наблюдает за ней. По радио звучит не поддающийся описанию женский голос:

— Прости меня, прости меня, моя любимая, ты должна все-таки простить меня. Ничего мне так не хочется, как твоего прощения. Прости меня, и я снова смогу дышать и жить.

Выразительная декламация прерывается смехом госпожи Фоглер. Она смеется горячо и от всего сердца. Она смеется так, что на глазах выступают слезы. Затем замолкает, чтобы слушать дальше.

Женский голос продолжает с той же настойчивостью:

— Что ты знаешь о милосердии, что ты знаешь о страданиях матери, о кровоточащей ране женщины?..

Госпожу Фоглер вновь сотрясает такой же безудержный приступ смеха. Она поднимает руку и хватает Альму за рукав, тянет ее присесть на край кровати, крутит приемник; голос женщины разрастается до необычайных размеров:

— О, Бог, ты, который существует где-то там, во тьме, ты, который заботится обо всех нас. Сжалься же надо мной. Ты, который и есть любовь...

Сестра Альма в ужасе выключает радио, и сразу же исчезает задыхающийся женский голос. Неуверенно улыбаясь, она смотрит на госпожу Фоглер: та смеется негромко, нахмурив лоб. Затем медленно качает головой и смотрит спокойно на сестру Альму.

— Нет, госпожа Фоглер, я в этом ничего не понимаю. Я в меру интересуюсь театром и кино, но очень редко куда-то выбираюсь, к сожалению. Обычно к вечеру устаешь. Хотя... Хотя я с безграничным восторгом отношусь к артистам и считаю, что в жизни искусство означает очень много, особенно у тех людей, которые так или иначе испытывают трудности.

Последние слова сестра Альма произносит несколько смущенно. Госпожа Фоглер смотрит на нее внимательными темными глазами.

— Я не думаю, что мне следует говорить обо всем этом, когда госпожа Фоглер слушает. Это, вероятно, все равно что пытаться ходить по льду. Пожалуй, я снова включу радио. Ах вот что, вы не хотите. Но ведь можно какую-нибудь музыку послушать. Тоже не хотите. Тогда доброй вам ночи, госпожа Фоглер.

Она опускает большую, немного влажную руку, испещренную длинными синими прожилками,— тяжелую, красивую руку, которая кажется старше ее еще молодого лица. Затем Альма выходит из комнаты, в обеих дверях — внутренней и наружной — щелкает замок. Она слышит, как кто-то разговаривает в коридоре.

«Персона». Альма — Биби Андерсон

Наконец наступает тишина.

Элизабет Фоглер прижимается головой к твердой подушке. Начинается действие укола, обволакивающее ее сонным блаженством. Она слышит в тишине свое дыхание, ощущает его как нечто чужое и все же приятное. Ее глаза наполняются слезами, которые медленно растекаются от висков вниз, в неясно темнеющую массу волос. Большой и мягкий рот приоткрыт.

Темнеет. Деревья растворяются и исчезают за окнами по мере того, как темнеет небо. Она слышит далекие, глухие голоса, простирающиеся к ее спокойному дыханию. Это лишенные смысла слова, обрывки фраз, слоги, перемешанные или как будто бы падающие через небольшие промежутки времени,

Ее глаза все еще полны слез.

5

Альма раздевается.

Возится с чем-то в своей крошечной комнатушке. Стирает чулки. Поливает чахлое и какое-то непонятное растение с листьями. Включает радио. Зевает несколько раз. Садится на край постели, одетая в старую пижаму.

— Можно отправиться куда угодно, заняться всем чем угодно. Я выйду замуж за Карла-Хенрика, у нас будет двое ребятишек, которых я буду воспитывать. Все это предопределено и заложено внутри меня. Мне вовсе не надо думать, как все сложится. Я абсолютно спокойна. У меня есть работа, которая мне нравится. Это тоже замечательно, но совсем по-иному. Но меня интересует, что же все-таки произошло с госпожой Фоглер.

6

Спустя несколько дней, утром, сестра Альма обнаруживает свою пациентку в состоянии сильного возбуждения. На одеяле лежит нераспечатанное письмо.

— Не хочет ли госпожа Фоглер, чтобы я вскрыла письмо?

Утвердительный кивок.

— Прочесть его вам вслух?

Сестра Альма уже научилась понимать госпожу Фоглер по выражению лица и редко ошибается. Поэтому она вскрывает конверт и начинает читать письмо ничего не выражающим голосом. Время от времени ей приходится прерывать чтение, так как почерк очень неразборчивый. Отдельные слова ей просто не удается прочесть.

Письмо

«Дорогая Элизабет! Так как мне нельзя повидаться с тобой, я пишу тебе. Если ты не захочешь прочесть мое письмо, не надо. Но я не могу хотя бы не попытаться установить с тобой контакт, потому что меня постоянно гложет чувство страха и мучает один и тот же вопрос: не причинил ли я тебе каким-то образом зло? Не обидел ли невзначай? Не встало ли между нами ужасное непонимание? Я задаю себе тысячи вопросов и не получаю на них ответа.

Насколько я понимаю, именно теперь мы были счастливы. Мы ведь никогда не были так близки друг с другом. Помнишь, как ты сказала: «Только теперь я стала понимать, что такое супружество». Ты научила меня (не понимаю, что здесь написано), ты научила меня, что (совсем неразборчиво), ты научила меня, что мы (вот теперь я понимаю) должны присмотреться друг к другу, как будто мы два испуганных ребенка, преисполненных доброй воли и благих намерений, но подвластных (я думаю, что здесь написано «подвластных») силам, которыми мы управляем только отчасти. Ты помнишь, как ты говорила все это? Мы тогда гуляли вместе в лесу, и ты остановилась, вцепившись в пояс моего пальто».

Сестра Альма обрывает чтение и испуганно смотрит на госпожу Фоглер. Та села в постели, и лицо ее исказилось.

— Мне дальше не продолжать чтение?

Качает головой.

— Ну, хорошо, но тогда госпоже Фоглер надо снова лечь. Может быть, хотите принять что-нибудь успокоительное?

Как и прежде, качает головой.

— Понимаю, значит, не надо. Да, еще в письмо была вложена фотография. Фотография сына. Возможно, вы хотите взглянуть на нее? Я не знаю... но мальчик очень славный.

Госпожа Фоглер берет фотографию и долго рассматривает ее. Сестра Альма стоит около края кровати, опустив руки на ее спинку. Письмо она положила в карман передника.

Затем госпожа Фоглер рвет фотографию пополам, с отвращением смотрит на обе ее половинки и протягивает их сестре Альме.

7

В тот же вечер сестра Альма разыскивает небольшой кинотеатр, расположенный на окраине, где показывают фильм с госпожой Фоглер в главной роли, снятый несколько лет назад.

8

Тогда же (в тот вечер, когда сестра Альма побывала в кинотеатре) имело место происшествие, на которое следует обратить внимание. У госпожи Фоглер, как и у многих других пациентов больницы, в палате есть телевизор. К удивлению многих, она проявляет интерес к самым разным передачам. Но всегда отказывается смотреть театральные постановки.

В тот вечер она смотрит обзор политических новостей. Среди прочего в программе показывают буддийского монаха, который, протестуя против религиозной политики правительства, совершает самосожжение прямо на улице. Когда госпожа Фоглер видит эту сцену, она начинает громко и пронзительно кричать.

9

Однажды женщина-врач заходит в палату к госпоже Фоглер и садится на стул, предназначенный для посетителей.

— Элизабет, нет смысла, чтобы ты и дальше оставалась в больнице. Мне кажется, что тебе здесь будет только хуже. Но так как ты не хочешь возвращаться домой, то я предлагаю, чтобы ты и сестра Альма перебрались ко мне на дачу, к морю. Там на полмили вокруг нет ни души. Я заверяю тебя, что природа — хороший лекарь.

Врач сидит какое-то время в задумчивости, поглаживая ладони рук. Госпожа Фоглер отдыхает лежа в постели, одетая в длинный темно-серый халат. Она чистит грушу острым маленьким серебряным ножичком. По ее пальцам течет сок.

— Ну, так что же ты скажешь о моем предложении?

Госпожа Фоглер смотрит на доктора с извиняющейся улыбкой. Но у той по-прежнему требовательное выражение лица.

— Было бы хорошо, если бы ты сразу приняла решение, в противном случае ты только замучаешь себя до смерти размышлениями о том, какой сделать выбор. Я уже переговорила с сестрой Альмой. Ее, правда, одолевают сомнения, так как она в некотором роде обручена. Но когда я объяснила, что жених, конечно же, может в свободные дни жить в доме для гостей, она согласилась. Кроме то-

го, ее можно и задобрить. Мне кажется, что она собирает вещи для приданого невесты и что-то другое, но такое же старомодное и вызывающее раздражение.

Госпожа Фоглер ест очень сочную дольку груши, ее пальцы растопырены, она ищет бумажную салфетку, которой сначала тщательно вытирает руки и рот, а затем ручку ножа.

— Сестра Альма — очень приятный человек. Тебе с ней будет хорошо.

Доктор встает со стула, подходит к кровати и похлопывает госпожу Фоглер по ноге.

— Итак, я жду ответа завтра или послезавтра. Ты ведь должна чем-то занять себя теперь, когда со всеми заботами покончено.

Вид у госпожи Фоглер действительно очень озабоченный.

— Сейчас ты выглядишь по-настоящему удрученной. Это значит, что нельзя слишком резко касаться болевой точки.

Госпожа Фоглер качает головой.

— Но вместе с тем мы должны это делать. Иначе будет только хуже.

Госпожа Фоглер закрывает глаза, как бы давая доктору понять, что та может уйти, потом снова осторожно открывает их. Доктор продолжает стоять.

— Ты думаешь, я не понимаю. Эта безнадежная мечта о бытии. Не действовать, но просто существовать. Осознавать каждое мгновение, все время быть настороже. И одновременно ощущать пропасть между тем, кто ты есть перед другими людьми, и тем, кто ты перед самой собой. Лишиться покоя и постоянно жаждать разоблачения. Наконец быть разгаданной, развенчанной и, возможно, уничтоженной. Каждая интонация — фальшь и предательство. Каждый жест — подделка. Каждая улыбка — гримаса: роли жены, друга, матери, любовницы, какая из них была самая страшная? Какая мучила тебя больше всего? Притворяться актрисой с лицом, вызывающим интерес. Железной рукой свести воедино все разрозненные части и добиться, чтобы они подходили друг к другу. Где же произошел разрыв? Где ты потерпела неудачу? Возможно, что роковой для тебя стала роль матери? Ведь это же не могла быть роль Электры? Играя ее, ты отдыхала. Она заставила тебя продержаться еще некоторое время. И она стала наградой за то, что другие роли (те, где ты изображала действительность) носили несколько обобщенный характер. Но потом, когда Электре пришел конец, тебе уже абсолютно не за что было прятаться, ничто не могло уже сдвинуть тебя с мертвой точки. Прощения не было. И тогда ты осталась там со своей жаждой правды и со своей мукой. Лишить себя жизни. Нет, это слишком отвратительно, так не поступают. Но можно окаменеть. Можно замолчать. Тогда не лгут. Можно отгородиться, замкнуться в себе. Тогда не нужно играть ничью роль, притворяться, делать фальшивые жесты. Некоторые так думают. Но действительность коварна. Твой тайник оказался недостаточно надежным. Отовсюду в него стали проникать ростки жизни. И ты должна была реагировать. Никто не спрашивает: подлинно это или нет, правдива ты или лжива. Это волнует только в театре. И даже там лишь в известной мере. Элизабет, я понимаю, почему ты молчишь, почему ты окаменела, почему возвела безволие в абсолют. Я понимаю тебя и восхищаюсь тобой. Я думаю, что тебе надо продолжать играть эту роль, пока она не покажется тебе сыгранной до конца и ты не расстанешься с ней, как с другими ролями.

10

Пленка требовательно пощелкивает, продвигаясь через проектор. Она движется с определенной скоростью: 24 кадра в секунду, 27 полных метров в минуту. Тени бегут по белой стене. Конечно, это магия. Но это необыкновенно трезвая и безжалостная магия. Ничего нельзя изменить, оставить недоделанным. Все несется с грохотом вперед, всегда с неизменной и холодной готовностью. Поставьте перед объективом стакан из красного стекла, и тени станут красными, но что это даст? Крутите пленку в обратном направлении или вверх тормашками — результат будет примерно тем же.

Есть только один выход. Повернуть выключатель, прервать потрескивающий поток света, смыть с пленки кадры, положить ее в коробку и забыть о ней.

11

В конце лета госпожа Фоглер и сестра Альма переезжают на летнюю дачу доктора. Дом расположен в глубине, с севера его отделяет от открытого моря длинная песчаная полоса, с запада — залив с круто обрывающимися скалами. За домом тянется вересковая пустошь и лес.

Пребывание вблизи моря действует на госпожу Фоглер удивительно хорошо. Апатия, парализовавшая ее в больнице, начинает отступать под действием долгих прогулок, рыбалки, приготовления пищи, писания писем и прочих развлечений. Правда, иногда она снова погружается в состояние глубокой меланхолии, постоянно грызущей муки. Тогда она становится неподвижной, впадает в летаргическое состояние и как бы каменеет.

Сестре Альме нравится сельское уединение, и она ухаживает за своей пациенткой с особой заботой. Ее внимание беспредельно, и она пишет длинные и подробные отчеты доктору.

12

Один из эпизодов. Они сидят вместе у большого белого стола в саду. Сестра Альма чистит зубы, перед госпожой Фоглер лежит справочник, с помощью которого она пытается разобраться

в грибах. Они сидят друг подле друга на солнце под ветром. Послеобеденное время. Море сверкает и переливается.

Госпожа Фоглер берет Альму за запястье и изучает ее ладонь, потом, сравнивая, кладет рядом свою руку.

Альма, смеясь, убирает руку.

— Разве ты не знаешь, что нельзя сравнивать ладони, это приносит несчастье.

13

Другой эпизод. Тихий день в середине лета, все залито ослепительным светом. Они вышли на лодке в море, выключили мотор и греются на солнце, читая каждая свою книгу.

Альма нарушает молчание, пытаясь привлечь внимание госпожи Фоглер:

— Не хочешь ли послушать небольшой отрывок из книги, которую я читаю? Я не помешаю тебе? Так вот: «Весь страх, который мы носим в себе, наши разбитые мечты, необъяснимая жестокость, боязнь конца, болезненное состояние нашего земного бытия постепенно укрепили надежду на неземное спасение. Неслыханный протест нашей веры и наших сомнений против тьмы и молчания есть одно из самых страшных доказательств нашей покинутости и нашего боязливого, невысказанного знания».

14

Раннее утро, дождь барабанит по окнам. Грохочут шквалы, и в скалах, у залива слышны их раскаты.

Женщины сидят рядом около столика у окна, занятые маникюром на безымянном пальце.

— Здесь все понятно. Мне очень нравится моя работа. С самого детства я не думала ни о чем другом. Больше всего мне хочется стать операционной сестрой. Это невероятно интересно. Весной я прослушаю курс...

Она обрывает себя. Все это вряд ли интересно. Но она видит, что Элизабет Фоглер внимательно смотрит на нее. Альма чуть-чуть смущается, но вместе с тем становится смелее.

— Так вот, необходимо измениться. Самое плохое во мне — лень. И к тому же угрызения совести из-за этого. Карл-Хенрик всегда ругает меня за отсутствие здорового честолюбия. Он говорит, что я живу, как лунатик. Но это, по-моему, несправедливо. В нашей группе у меня лучшие оценки на экзамене. Хотя, вероятно, он имеет в виду совсем другое.

Она улыбается и наклоняется над столом за термосом с кофе. Наливает кофе госпоже Фоглер и себе.

— Знаешь, у меня есть мечта. При больнице, где я училась, есть дом для престарелых, там живут пожилые медицинские сестры. Те, кто всю жизнь проработали медицинскими сестрами и ничего другого не знали. Они носили только форменную одежду. А теперь живут там в крохотных комнатушках, живут и умирают вблизи своей больницы. Верить во что-то так сильно, чтобы посвятить этому всю жизнь.

Она пьет крепкий черный кофе.

Госпожа Фоглер сидит, слегка наклонившись вперед и положив руки на стол. Ее взгляд неотрывно прикован к лицу Альмы. Это будоражит и притягивает Альму.

— Иметь что-то, чтобы верить. Делать что-то, знать, что в твоей жизни есть смысл. Вот что мне нравится. Крепко держаться за что-то постоянное, что бы ни случилось. Я думаю, в жизни должно быть именно так. Что-то значить для других людей. Ты не согласна со мной? Конечно, это звучит по-детски. Но я верю в то, что говорю. Что бы там ни было. Надо верить. Особенно, если не исповедуешь никакой религии.

Она меняет интонации, отбрасывает со лба волосы, откидывается на стуле, смотрит в окно, размышляет примерно так: мне безразлично, о чем думает сейчас эта актриса. Ясно, что она рассуждает иначе, чем я.

— Ужасно, как штормит.

Позднее, в тот же день. Дождь и шторм немного улеглись. Они пообедали и теперь сидят на высоких стульях, разделенные закрепленным в стене небольшим столом.

— Он был женат. Мы прожили вместе пять лет. Потом ему наскучило. А я была ужасно влюблена. Да, вероятно, все было именно так. Он был у меня первым к тому же. Я вспоминаю обо всем этом, как о муке. Непрерывные терзания и такие короткие мгновения, когда...

Она не знает, какое подобрать слово. Закуривает страстно и немного неумело.

— Я подумала об этом теперь, когда ты научила меня курить. Он курил страшно много. А теперь, спустя некоторое время, когда думаешь об этой истории, видишь, что все было, конечно, банально. Такая вот история; тебе это, наверное, знакомо.

Она с сомнением смотрит на Элизабет, которая курит, спокойно выжидая и слушая.

— Хотя вообще-то все это никогда не было настоящим. Я не знаю, как это объяснить. Во всяком случае, я никогда не была для него чем-то настоящим. Мои страдания были, вероятно, подлинными. Это так. Но вместе с тем я считала, что во всем этом было что-то отвратительное. Иначе быть не могло. Даже в том, что мы говорили друг другу.

Послеобеденное время. Тяжелая, серая, влажная тишина, и только грохот прибоя и стук капель,

падающих с крыши и деревьев. Где-то в доме открыто окно, и из него тянет прохладным воздухом, насыщенным солью и водорослями, запахом влажных деревьев и насквозь промокших кустов можжевельника. Они зажгли огонь в печи, сложенной из кирпича в спальне, залезли в кровать Элизабет, каждая завернув ноги в свой плед. В руках у них рюмки с шерри. Альма уже выпила довольно много. Элизабет Фоглер по-прежнему подчеркнуто внимательно слушает. Вникает в каждую интонацию, следит за малейшим движением Альмы. А та держит себя все более свободно, все более раскованно, ее притягивает и сбивает с толку, что кто-то (впервые в жизни) интересуется именно ею. И она говорит теперь все быстрее:

— Многие считали, что я отличная слушательница. Смешно, не правда ли? Я хочу сказать, что никто никогда не поинтересовался выслушать меня. Я имею в виду так, как ты это делаешь сейчас. Ты ведь слушаешь меня. И у тебя такое доброе лицо. Я думаю, что ты первый человек, который слушает меня. Хотя не так уж это все и интересно, не правда ли? Но ты все-таки сидишь здесь. А ведь могла бы вместо этого почитать какую-нибудь хорошую книгу. Невероятно, сколько я тебе всего наговорила. Но ты ведь не сердишься? Было так приятно поговорить.

Элизабет Фоглер качает головой и мягко улыбается, она слегка раскраснелась.

— Сейчас мне так хорошо и уютно, я чувствую это, и у меня такое настроение, какого никогда раньше не было за всю мою жизнь.

Она замолкает и смеется. Элизабет тоже смеется и совсем легко, нежно гладит Альму по щеке. Альма делает глоток из рюмки.

— Мне всегда хотелось иметь сестру, а вместо этого у меня было ужасно много братьев. Семеро. Не правда ли, это странно? Я была самая последняя. Меня окружали мальчишки всех возрастов, сколько я себя помню. Это было так забавно. Мне нравятся мальчишки.

Она становится таинственной, ее снедает желание рассказать. Нераскрытые тайны.

— Тебе все это, конечно, знакомо по собственному опыту, ведь ты прошла через многое в жизни. К тому же ты еще и актриса. Не так ли?

Элизабет Фоглер с удивлением смотрит на нее.

— Мне очень нравится Карл-Хенрик, и ты понимаешь, что любят, возможно, всего лишь один раз в жизни. И я, конечно, верна ему. Хотя моя профессия, должна я сказать, таит в себе много возможностей. Но это не тот случай.

Она еще размышляет некоторое время, снова наливает себе и Элизабет шерри, прислоняется к стене и вздыхает, убирая со лба волосы.

— Это случилось прошлым летом. Карл-Хенрик и я отдыхали вместе. Стоял июнь, и мы были целиком предоставлены самим себе. Однажды он отправился в город, было тепло и солнечно, и я спустилась к берегу. Там загорала девушка. Она жила на острове поблизости и приплыла к нашему берегу, расположенному южнее, на байдарке. Она была более раскованной, должна признаться.

Элизабет понимающе кивает. Альма отмечает эту реакцию быстрой и немного смущенной улыбкой, ставит свою рюмку на ночной столик. Снова убирает со лба несуществующий завиток волос.

— Итак, мы лежали там и загорали совершенно обнаженные и ненадолго заснули, потом проснулись и намазали себя кремом. У каждой на лицо была надвинута большая соломенная шляпа, ты знаешь, эти шляпы, такие большие и дешевые. Вокруг моей шляпы была натянута голубая лента. Иногда я поглядывала из-под нее на пейзаж, море и солнце. В этом было что-то забавное. И вдруг я увидела две фигуры, прыгавшие высоко над нами по скалам. Иногда они прятались за ними и выглядывали из-за камней. «Это двое парней, они глазеют на нас»,— сказала я этой девушке. Ее звали Катарина. «Пусть смотрят»,— ответила она и перевернулась на спину. Нас охватило какое-то странное чувство. Мне все время хотелось вскочить и надеть на себя купальный халат, но я продолжала лежать на животе, кверху задом, без всякого смущения и очень спокойно.

А рядом со мной все это время лежала Катарина, выставив маленькие груди, толстые ляжки и бугорок, покрытый растительностью. Она лежала и негромко посмеивалась. Я видела, что ребята приближаются. Теперь их действия были откровенно наглыми. Они стояли и смотрели на нас, не пытаясь спрятаться. Оба были юны, не старше шестнадцати лет, как мне кажется.

Альма зажигает сигарету. Ее рука дрожит, она бурно переводит дыхание. Элизабет Фоглер совершенно не двигается, как будто ее просто нет. Она только отрицательно качает головой, когда Альма предлагает ей сигарету.

— Один из мальчишек, тот, что был постарше, подошел прямо к нам и присел на корточки рядом с Катариной. Он сделал вид, что всецело занят своей голой ногой, сидел и ковырял между пальцами. Я почувствовала, что вся взмокла, но продолжала неподвижно лежать на животе, подложив руки под голову и надвинув на лицо шляпу. И тут я услыхала голос Катарины: «Подойди-ка на минутку». Затем она взяла мальчишку за руку, притянула его к себе и помогла ему снять джинсы и рубашку.

Вдруг оказалось, что он лежит на ней и она помогает ему, поддерживая за худой, твердый зад. Второй парнишка сидел на склоне и глазел. Катарина смеялась и что-то бормотала на ухо первому мальчишке. Я видела его красное, как будто вздувшееся лицо рядом с собой. Тогда я повернулась и сказала вдруг: «А теперь подойди ко мне». И тогда Катарина засмеялась и сказала: «Сейчас же иди к ней». И он высвободился от нее и навалился на меня своей тяжестью, схватив с такой силой за грудь, что я охнула от боли. Я была совершенно готова к половому акту, и он совершился почти тотчас же, как ты понимаешь. Мне, конечно, пришлось попросить его быть поосторожнее, чтобы я не забе-

ременела; он понял, и я почувствовала — такого я никогда не ощущала в своей жизни ни до, ни после,— как его семя проникает внутрь меня. Он крепко держал меня за плечи, откинувшись назад, и мне казалось, что конца этому никогда не будет. Было невыносимо жарко, а он все извергал и извергал из себя семя. Катарина лежала на боку и смотрела на нас; она поддерживала сзади рукой его член, и когда он кончил, обняла его и с помощью его руки стала сама готовиться к соитию. И когда этот момент наступил, она пронзительно закричала. Потом мы все трое начали смеяться и звать второго мальчишку, Петера. Он медленно спустился вниз со склона, вид у него был ошарашенный, и он почему-то дрожал на солнце. Ему было, наверное, лет тринадцать, может быть, четырнадцать, как нам показалось, когда он подошел. Катарина расстегнула ему штаны и стала с ним заигрывать, а он сидел, такой серьезный и спокойный, пока она ласкала его, а затем она стала ртом высасывать его семя. Тогда он начал целовать ее спину, а она повернулась к нему, взяла в руки его голову и прижала ее к груди. Эта картина так разгорячила первого мальчишку, что мы снова занялись с ним любовью. Все произошло ужасно быстро, и мне было так же хорошо, как в первый раз. Затем мы искупались и расстались. Когда я пришла домой, Карл-Хенрик уже вернулся из города. Мы поужинали, выпили вина, которое он купил. А затем легли. И никогда нам не было так хорошо вдвоем, ни до этого, ни после...

Наступил вечер. Дождь и шторм утихли. Внизу на скалистом берегу была слышна мертвая зыбь. И больше никаких звуков. Горел маяк и время от времени освещал вересковую пустошь.

— Я, конечно, забеременела. Карл-Хенрик, готовившийся к экзамену на врача, отвез меня к хорошему другу, сделавшему мне аборт. Мы оба были вполне довольны, что все обошлось без осложнений. Мы ведь не хотели иметь детей. Во всяком случае, тогда.

Вдруг Альма начинает плакать, слышны безудержные, но приносящие облегчение всхлипывания. Элизабет Фоглер накрывает своей большой рукой руку Альмы. Та вздыхает, пытается начать говорить, но не может закончить ни одной фразы.

— Нет, все было не так, одно не вяжется с другим, если пытаешься вспоминать все это. И еще нечистая совесть по пустякам. Ты понимаешь, что я имею в виду. Можно ли быть близкой с совершенно разными людьми да еще и одновременно? И как же тогда относиться к предназначению? Разве это не важно? Ой, как же все глупо выглядит. Но нет и причин, чтобы ревмя реветь. Подожди, я должна высморкаться.

Она сморкается, вытирает глаза, осматривается и смеется, жалко и притворно.

— Уже ночь. Подумать только, протрещать все время одной без продыха. Весь день проговорила о себе, а ты все слушала. Тебе было, наверное, так скучно. Какое тебе может быть дело до моей жизни? Надо быть такой, как ты.

Элизабет улыбается удивленно. Альма откашливается. Ей очень трудно собраться с мыслями; к тому же она страшно устала и взволнована.

— В тот вечер, когда я смотрела твой фильм, я стояла перед зеркалом и думала: мы ведь так с ней похожи. (*Смеется.*) Да, пойми меня правильно. Ты несравнимо красивее. Но в чем-то мы одинаковы. И я бы, вероятно, могла превратиться в тебя. Если бы постаралась. Я имею в виду внутренне. Тебе так не кажется?

Смущенно размышляет. А затем с немного мрачной миной печальным голосом:

— И для тебя ведь было бы совсем несложно превратиться в меня. Ты умеешь это делать. Конечно, твоя душа будет проявляться во всем, потому что она слишком большая, чтобы вместиться в меня. Это выглядело бы странно.

Альма опускает на стол тяжелую голову, разметав по его поверхности руки. Она закрывает глаза и зевает.

— А теперь иди и ложись спать, иначе ты заснешь прямо здесь за столом,— говорит госпожа Фоглер спокойным, ясным голосом.

Альма не сразу понимает, что же произошло, но постепенно до нее начинает доходить, что Элизабет говорит с ней. Альма выпрямляется и пристально смотрит на море, не проронив ни слова.

— Да, я, пожалуй, пойду и лягу сразу же. Иначе и впрямь засну здесь, за столом. А это будет не очень удобно.

15

Ночью с Альмой произошла странная история. Первые часы она спит совершенно спокойно, но потом просыпается от того, что чувствует необходимость пойти в уборную. День уже начал заниматься, и внизу, у залива, невероятно громко кричат морские птицы. Она неслышно выходит на лестницу, заворачивает за угол дома и скрывается в кустах можжевельника. Там она садится на корточки и мочится долго и с наслаждением, все еще пребывая в полусонном состоянии. Когда она возвращается обратно в дом, то начинает немного мерзнуть и чувствует себя не совсем здоровой, но вскоре все это заслоняет огромное желание лечь и снова заснуть.

Она просыпается от того, что по комнате кто-то двигается. Это какое-то существо в белом, которое как бы бесшумно парит около дверей. Сначала Альма пугается, но вскоре узнает Элизабет, вошедшую к ней в комнату.

Почему-то Альма не произносит ни слова. Она продолжает неподвижно лежать, полузакрыв глаза. Вскоре Элизабет, одетая в длинную белую ночную рубашку и короткую, связанную крючком кофту,

приближается к ее постели. Она низко наклоняется над Альмой. Прикасается губами к ее щеке. Ее длинные волосы падают на лоб и скрывают лица обеих женщин.

16

На следующее утро они вместе снимают сети, что доставляет удовольствие обеим женщинам.

— Послушай, Элизабет.

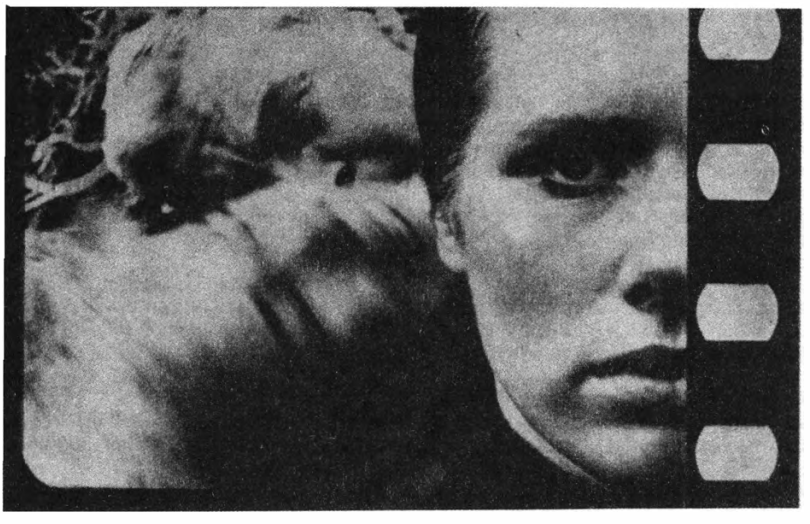
— ?

— Я хочу спросить тебя об одной вещи. Ты говорила вчера вечером со мной?

Элизабет улыбается и утвердительно качает головой.

— Это была ты ночью у меня в комнате?

Элизабет продолжает улыбаться и снова качает головой. Альма низко склоняется над сетью.



«Персона». Элизабет — Лив Ульман

17

Сестра Альма осторожно ведет старенькую машину по петляющей, в рытвинах, лесной дороге. Она едет на почту, в поселок, расположенный внизу, чтобы отправить несколько писем. Одно из них написано госпожой Фоглер доктору. Оно лежит на переднем сиденье, на самом верху в стопке писем.

Альма обнаруживает, что письмо не заклеено. Она съезжает на небольшую боковую дорогу и останавливает машину, ищет в сумке очки, разворачивает письмо.

Письмо

«Дорогая, я хотела бы всегда жить так: уединенно, без претензий, в молчании, чувствуя, как измученная душа наконец понемногу начинает отходить. Ко мне возвращаются элементарные, но забытые мною ощущения, такие, как чувство ужасного голода перед обедом, детское желание прикорнуть вечером, любопытство к толщенному пауку, удовольствие от хождения босиком. Я опустошена, я поглупела и как будто пробираюсь ощупью сквозь мягкую полудрему. Я чувствую себя обновленной, чертовски бодрой. Меня окружает море, убаюкивающее, как плод в чреве матери. Нет, у меня нет никаких желаний, никакой тоски по моему малышу, но я знаю, что ему хорошо, и это меня успокаивает.

Наша добрая Альма — настоящее чудо. Она заботится обо мне, балует меня так трогательно. В ней живет здоровая, земная сексуальность, которой я наслаждаюсь. Она двигается с абсолютной раскованностью, что успокаивает и вместе с тем подбадривает. Ее физическая сила, безусловно, стала составной частью моего спокойствия. Мне кажется, что ей хорошо, что она весьма привязана ко мне, даже немного влюблена в меня, не отдавая себе в этом отчета и к тому же так трогательно. Кроме того, ее так интересно изучать. Она довольно развита, у нее свои взгляды на мораль и свое отношение к жизни, она даже немного лицемерна. Я вызываю ее на разговоры, и это очень поучительно. Иногда она плачет над прошлыми грехами (какая-то случайная связь, имевшая место между нею и посторонним необузданным подростком, закончившаяся абортом). Она сетует, что ее представления о жизни расходятся с ее поступками.

Но во всяком случае она доверяет мне и рассказывает о себе разные вещи. Как видишь, я впитываю в себя все, что происходит вокруг, и пока она ничего не заметила, это ведь не страшно...»

Альма медленно читает, забегая вперед и делая большие паузы. Она выходит из машины, делает несколько шагов, сидит на камне, снова ходит.

Это предательство.

Домой она возвращается поздно, сказав, что по дороге машина сломалась и ей пришлось искать ремонтную мастерскую.

18

Осеннее утро, но еще по-летнему тепло, и стоит ясная погода. На камни террасы и крупный гравий, лежащий на песчаной дорожке, падает сильный свет. Сестра Альма просыпается рано, так как привыкла к этому: ее комната выходит на восток. Она идет на кухню, выдавливает сок из апельсина, берет в правую руку стакан и босиком, едва слышно, выходит на яркий свет. Она опускается на самую нижнюю ступеньку лестницы и медленно пьет сок, щурясь на сверкающее зеркало воды.

Альма ставит рядом с собой пустой стакан, но, роясь в кармане купального халата в поисках солнечных очков, нечаянно толкает его. Осколки стекла сыплются на лестницу и гравий.

Она замирает от охватившего ее раздражения. Затем встает, бормоча что-то, хватает совок для мусора, щетку и осторожно сметает бесчисленные осколки, делая это обстоятельно и с тщательностью. Садится на корточки, перебирая пальцами, внимательно осматривается вокруг, убеждается, что все убрано, сбрасывает мусор с совка в ведро. Снова возвращается на свою ступеньку, закуривает сигарету, смотрит через солнечные очки на букашек, ползающих по гравиевой дорожке.

Затем ей попадается на глаза довольно большой, неопределенной формы осколок, поблескивающий между камнями на гравии. Это кусочек от стеклянного дна стакана, весь в зазубринах. Она протягивает руку, чтобы взять его, но останавливается.

Она слышит шаги госпожи Фоглер в доме.

После минутного раздумья Альма берет газету, надевает деревянные башмаки и поднимает одно из опрокинутых на террасе кресел. Осколок лежит в нескольких метрах от нее, справа. Он поблескивает рядом с очками. Альма листает газету с цветными приложениями. На газете — жирные пятна от подсолнечного масла. Элизабет Фоглер выходит на террасу, держа в руках небольшой поднос с кофе. На ней короткая кофта, надетая поверх купального костюма, она босая. Элизабет ставит поднос на столик и начинает беспорядочно ходить по гравиевой дорожке; то хватает шезлонг, то ставит к стене дома грабли.

Ее ноги очень часто оказываются рядом с осколком стекла. Затем она опускается в шезлонг с кофе и книгой. Наступает полная тишина.

Сестра Альма встает и идет к себе в комнату, чтобы надеть купальный костюм.

Когда она снова появляется на террасе, то застает Элизабет Фоглер, склонившуюся на лестнице: она вынимает осколок стекла из левой ноги. Из глубокого пореза течет кровь.

Сестра Альма на мгновение замирает, чтобы охватить все происходящее и, не мигая, встречает взгляд госпожи Фоглер.

19

Холодное, солнечное утро. Элизабет Фоглер прохаживается из одной комнаты в другую в поисках сестры Альмы. Ее нигде нет. Элизабет спускается к пляжу. Но и там никого нет. Она поднимается в гараж. Машина стоит на месте. В кронах деревьев что-то пощелкивает и посвистывает, тени от облаков скользят по мху. Дует северный ветер, внизу у залива шумит прибой. Когда она возвращается на террасу, то застает там Альму; та стоит, прислонившись спиной к стене, и смотрит вдаль на море. Элизабет подходит к ней. Альма поворачивает голову, ее глаза спрятаны за солнечными очками.

— Ты не видела мои новые очки? Я купила их вчера в поселке.

Элизабет входит в дом, ищет свои кофту и книгу. Снова появляется на террасе. Проходя мимо Альмы, она легко касается ее щеки.

Альма не противится, продолжая стоять, прислонившись спиной к стене. Элизабет садится в большое плетеное кресло.

— Я вижу, ты читаешь пьесу. Я напишу доктору. Это хороший признак выздоровления.

Элизабет поднимает голову и с удивлением смотрит на Альму. Затем возвращается к прерванному чтению.

— Возможно, мы скоро уедем отсюда. Начинаешь скучать по городу. Ты не согласна со мной, Элизабет?

Элизабет качает головой.

— Не окажешь ли мне услугу? Я знаю, что это требует от тебя жертвы, но именно сейчас мне нужна твоя помощь.

Элизабет отрывается от чтения. Она вслушивается в интонации Альмы, и на какое-то мгновение в ее глазах мелькает страх.

— Я не прошу ничего особенного! Но я бы хотела, чтобы ты заговорила. Не надо говорить ничего особенного. Мы можем, например, поболтать о погоде или о том, что у нас сегодня будет на обед, или будет ли вода холодной после шторма. Настолько холодной, что мы не сможем купаться. Давай поговорим хотя бы несколько минут. Или всего лишь одну минуту. Или ты прочтешь что-нибудь вслух из своей книги, или просто скажешь несколько слов.

Альма по-прежнему стоит, прислонившись спиной к стене, ее голова наклонена вперед, на носу — темные солнечные очки.

— Не так-то просто жить с человеком, который все время молчит, должна я признаться. Это так мешает. Я не могу слышать голос Карла-Хенрика по телефону. Он звучит так фальшиво и притворно.

Больше не могу с ним разговаривать. Это было бы неестественно. Слышишь только свой собственный голос и больше ничего! Думаешь, до чего же он манерно звучит. Сколько слов я говорю! Смотри, сейчас говорю одна я, но я совсем не хочу этого, потому что не могу высказать то, что хочу. Ты же поступила просто: замолчала. Нет, я буду стараться не злиться. Ты молчишь, и, строго говоря, это твое дело. Но сейчас мне необходимо, чтобы ты поговорила со мной. Дорогая, не можешь ли ты хотя бы немного поговорить со мной? Это почти невыносимо.

Долгая пауза. Элизабет качает головой. Альма улыбается. Кажется, будто она пытается перестать плакать.

— Я знала, что ты мне откажешь. Ведь ты не можешь знать, что я чувствую. Я всегда считала, что большие художники относятся к другим людям с большим сочувствием. Что они созданы из сострадания, из потребности помогать. Как же это глупо!

Она снимает солнечные очки и сует их в карман. Элизабет сидит неподвижно, испуганная.

— Использовать и выбросить. Ты использовала меня, правда, я не знаю, для чего, а теперь я больше тебе не нужна, и ты выбрасываешь меня.

Альма хочет войти в дом, но задерживается у порога, подавляя прилив отчаяния.

— Именно так. Я прекрасно понимаю, это звучит, как фальшивая фраза: «Я тебе больше не нужна, и ты выбрасываешь меня». Именно это я сказала. Слово в слово. И еще эти солнечные очки.

Она вынимает их из кармана и бросает на террасу. Затем опускается на ступеньку.

— Да, я оскорблена, это правда. Я потеряла голову от горя и разочарования. Ты причинила мне такую боль. Ты смеялась надо мной за глаза. Ты дьявол, сатана. Таких, как ты, надо убивать. Ведь ты неумная. Представь, я прочитала твое письмо к доктору, где ты издеваешься надо мной. Видишь ли, я сделала это, потому что оно было не запечатано. Вот оно, я не отправила его, я прочла его от корки до корки, можешь мне поверить. И ты еще вынуждала меня говорить. Ты заставляла меня рассказывать то, чего бы я никогда никому не рассказала. А теперь ты выбрасываешь меня. Неплохой урок, не так ли? Ты не можешь, не можешь!..

Вдруг она срывается с места, хватает Элизабет за руки и трясет ее.

— Нет, ты все-таки заговоришь сейчас. Если ты можешь... Черт возьми, ты заговоришь со мной!

Элизабет с силой освобождается от Альмы и ударяет ее по лицу внешней стороной руки. Удар настолько силен, что Альма шатается и начинает падать навзничь. Но она быстро восстанавливает равновесие, бросается к Элизабет и плюет ей в лицо. Тотчас же начинает идти кровь. Альма осматривается вокруг. Она видит на столе термос. Альма хватает его, выдергивает пробку и выплескивает кипяток на Элизабет.

— Нет, прекрати!.. — кричит Элизабет, пытаясь уклониться.

Альма останавливается, ее гнев улетучивается; несколько мгновений она стоит и смотрит на Элизабет, которая наклонилась, чтобы подобрать осколки термоса. У Альмы изо рта и из носа течет кровь. Она проводит рукой по лицу, вид у нее ужасный.

— Теперь ты, по крайней мере, испугалась. Не так ли? И, возможно, всего лишь несколько секунд была самой собой. Испытала настоящий страх, правда? Альма сошла с ума, подумала ты. Что ты, собственно говоря, за человек? Или у тебя в голове только одно: вот это лицо я запомню. Именно это выражение, именно эту интонацию. Я покажу тебе, ты будешь помнить!

Она с невероятной быстротой выбрасывает вперед руку и царапает лицо Элизабет. И тогда происходит нечто совершенно неожиданное. Актриса начинает хохотать.

— Ах вот как! Ты смеешься. Для меня все это совсем не так просто. И не так весело. А ты смеешься.

Альма идет в ванную, и холодной водой промывает рот и нос. Понемногу кровь останавливается. Она засовывает в ноздрю маленький тампон из ваты. Причесывает волосы и ощущает смертельную усталость, снова и снова зевает.

Когда Альма выходит из ванной, Элизабет стоит посередине кухни и пьет кофе из большой чашки. Элизабет протягивает ее Альме, и та жадно делает несколько глотков. Затем обе женщины начинают сновать по кухне, занимаясь то одним, то другим делом.

Альма останавливает Элизабет, схватив ее за запястье.

— Пусть будет так. Разве неважно, чтобы человек не лгал, говорил правду, чтобы в его интонациях не было фальши? Так ли это необходимо? Разве можно существовать, не болтая о том, о сем? Говорить о ерунде, оправдываться, врать, увертываться. Я знаю, ты молчишь потому, что устала от всех своих ролей, от всего того, чем владела в совершенстве. Но разве не лучше разрешить себе быть глупой и слабой, болтливой и лживой? Тебе не кажется, что человек станет хотя бы чуточку лучше, если разрешит себе быть самим собой?

Элизабет улыбается немного иронично.

— Нет, ты, вероятно, не понимаешь, что я имею в виду. Такие люди, как ты, непробиваемы. Доктор говорила, что психически ты здорова. Интересно, не есть ли твое сумасшествие самым страшным злом? Ведь ты притворяешься, что здорова. И делаешь это так умело, что все тебе верят. Все, кроме меня. Потому что я знаю, что ты прогнила насквозь.

Альма проходит из кухни на террасу. Солнце стоит теперь прямо на юге и светит ей в глаза, которые жгут слезы. Она закуривает сигарету и ежится на ясном и холодном послеобеденном воздухе.

— Вот как я веду себя,— шепчет она себе.

Она видит, как Элизабет, сохраняя самообладание, большими шагами, направляется к берегу, Альма

бросает сигарету и наступает на нее. Кричит: «Элизабет, подожди!» и бросается за ней, догоняет и идет рядом.

— Элизабет, прости меня, если можешь! Я веду себя как идиотка. Я ведь здесь для того, чтобы помогать тебе. Не понимаю, что на меня нашло. Ты заставляешь меня выглядеть идиоткой. Ты должна простить меня. Но всему виной то ужасное письмо. Когда я думаю обо всем случившемся, то понимаю, что ведь и я могла бы написать такое же ужасное письмо о тебе! Я ощущаю огромное разочарование. Ты просила меня рассказать о себе. К тому же я еще выпила довольно много, а ты была такой доброй, у тебя было такое располагающее и понимающее лицо, и потом эта потрясающая возможность говорить обо всем. Мне также польстило немного, что такая большая актриса, как ты, проявила ко мне интерес. Но где-то в глубине души я, вероятно, надеялась, что ты используешь то, о чем я рассказывала. Подумать только, что за странное существо человек. Это ведь чистой воды эксгибиционизм. Но я хотела сказать совсем о другом. Элизабет, ты должна, тем не менее, простить меня. Потому что ты мне очень нравишься и так много значишь для меня. Ты научила меня очень многому, и теперь я не хочу, чтобы мы стали врагами, понимаешь?

«Персона». Альма — Биби Андерсон, Элизабет — Лив Ульман

Альма замедляет шаги, чтобы остановить Элизабет, но та продолжает беззаботно идти дальше и исчезает за прибрежными камнями. Альма кричит уже вслед, теперь с бешенством.

— Нет, ты не хочешь простить, не хочешь простить меня! Ты ведь к тому же и высокомерна. Ты не унизишься, да в этом и нет необходимости! Я не буду, не буду просить!

Она кричит в ярости, слышит свой голос, раздраженное притворство, вздыхает тихо и болезненно. Садится на камень, давая возможность холодному ветру остудить душу, вбирает в себя тяжесть моря.

20

Альма возвращается в дом.

Наступают сумерки, солнце зашло в плотную мглу, море успокаивается. Холодный туман подступает с берега. Где-то далеко слышны туманные сигналы.

Альму переполняют грубая жажда мести и бессильный страх, она чувствует себя усталой и больной и, не поужинав, идет спать.

После нескольких часов тяжелого сна она просыпается с чувством разбитости, одеревенелости, проникающих внутрь, в самые легкие и подбирающихся к сердцу. В открытом окне клубится туман, и комната как бы плывет в нем.

Ей удается дотянуться рукой до ночника, но он не горит.

Из небольшого транзистора слышатся треск и хрипы. Издалека доносится слабый голос:

— Не говорит, не слушает, не может понять... Надо использовать любые средства, чтобы заставить слушать. Практически — исключено. Эти постоянные крики...

Голос пропадает из-за сильных помех. Затем наступает тишина; теперь слышны только бесконечно далекие туманные сигналы. Вдруг раздаются крики. Это голос мужчины. Он кричит: «Элизабет!»

Альме удается стать на пол, закрыть окно и пройти по коридору к Элизабет.

Там царит такой же серый, неопределенный полумрак.

Элизабет лежит в постели на спине. Ее лицо бледно, под глазами глубокие тени, дыхания почти нет. Рот полуоткрыт, как у мертвеца.

Альма наклоняется над ней, дотрагивается до шеи, лба, считает пульс. Он слабый, но ритмичный. Она так низко наклоняется над лицом Элизабет, что ее губы ощущают дыхание спящей. Она осторожно касается подбородка Элизабет и закрывает ей рот.

— Когда ты спишь, твое лицо расслаблено, а рот кажется большим и некрасивым. На лбу у тебя проступает недобрая поперечная морщина. И нет ничего такого, что казалось бы таинственным. Твои глаза не блестят, сейчас ты — бессильное, распластанное тело. От тебя исходит дыхание сна, слез, и, глядя на твою шею, я вижу, как бьется твой пульс. Там же есть небольшой шрам после операции, который ты обычно стараешься запудривать. Но он снова кричит. Я пойду узнать, что ему надо от нас. Здесь, вдали, в нашем одиночестве.

Альма оставляет спящую и начинает ходить из комнаты в комнату, что-то разыскивая. Она идет за дом. В сад.

Она слышит, как кто-то разговаривает за ее спиной, и оборачивается с чувством вины. Перед ней стоит крупный мужчина лет пятидесяти. Он смущенно улыбается.

— Извини, если я испугал тебя.

— Я не Элизабет.

Альма замечает, как за спиной мужчины что-то промелькнуло. Это госпожа Фоглер, которая наблюдает за ней со слабой, ироничной улыбкой.

— Крайний предел страданий... мои письма... Все эти слова... Я ни от кого ничего не требую...

Мужчина по-прежнему смущен. Альму охватывает какой-то гадкий страх из-за этого унизительного духовного стриптиза. Все время она видит таинственную улыбку госпожи Фоглер, там, среди теней. Мужчина опускает руку на ее плечо.

— Я не хотел мешать тебе, не думай, что я ничего не знаю. Ведь доктор рассказала мне кое-что.—Он улыбается меланхолически.—Самое трудное — это объяснить твоему маленькому сыну. Но я, как могу, делаю это. Есть что-то такое, что запрятано глубоко, и это трудно рассмотреть.

Он смотрит на нее неуверенным, ускользающим взглядом. Узкий рот подрагивает. Он пытается собрать все свое мужество.

— Ты любишь кого-либо или, правильнее сказать, говоришь, что любишь. Это можно понять на уровне слов. Вот так.

— Господин Фоглер, я не ваша жена.

— Тебя тоже могут любить. Создается как бы некое сообщество. И это придает уверенность, появляется надежда выстоять, быть понятым и не утомить тебя.

Все это время Альма видит перед собой лицо госпожи Фоглер, ее улыбку. И слышит свой собственный голос, звучащий с притворной мягкостью.

— Я люблю тебя так же сильно, как прежде.

— Я верю тебе.

Глаза мужчины полны слез, его рот почти вплотную приблизился к ее губам.

— Я так верил, всякий раз так же искренне, так же по-детски. Люди цепляются друг за друга, пытаются понять, целиком отдавая себя.

Но Альма продолжает убеждать его ханжеским голосом:

— Не бойся, мой любимый. Ведь мы с тобой вместе. И мы доверяем друг другу. Мы знаем мысли друг друга, мы любим друг друга. Ведь все это правда. Не так ли?

Лицо госпожи Фоглер становится серьезным, как бы онемевшим от выплеснувшейся боли. Но господин Фоглер продолжает:

— Воспринимать друг друга, как это делают дети. Измученные, беспомощные, одинокие дети. Но самое важное при этом — усилия, не так ли? А не то, чего мы этим добиваемся.

Он замолкает и вытирает глаза робким движением руки. Альма старается держаться из последних сил. Ее голос звучит сдавленно и притворно.

— Передай привет нашему малышу, скажи ему, что его мама скоро вернется, что она была больна и скучает по своему мальчику. Не забудь купить ему какую-нибудь игрушку. В подарок от мамы, не забудь же.

— Элизабет, знай, что я испытываю к тебе большую нежность. Это выше моих сил. Я не знаю, что мне с ней делать.

Альма отвечает душераздирающим голосом:

— Я живу только твоей нежностью.

За спиной мужчины Элизабет Фоглер изображает на лице гримасу отвращения. Затем он наклоняется к Альме и целует ее в губы, проводит рукой по ее груди и шепчет ласковые, умоляющие слова Альма не сопротивляется, но все время не отрывает взгляда от огромных глаз госпожи Фоглер.

Верхняя точка страданий еще не достигнута.

— Тебе хорошо со мной?

— Ты изумительный любовник. Ты знаешь это, дорогой!

— Моя любимая, любимая Элизабет.

И тут она не выдерживает, что-то в ней обрывается, и она шепчет, прильнув лицом к его лицу, так, что ее лоб касается его уха, заросшего волосами:

— Дай мне какой-нибудь наркотик, уничтожь меня, я не могу, не могу больше. Ты не должен дотрагиваться до меня, это позорно, все это позорно, это чистой воды притворство, ложь. Оставь меня в покое, я

пропитана ядом, испорчена, я холодна и насквозь прогнила. Почему я не могу покончить со всем этим, у меня нет мужества.

Все это она говорит внешне спокойно. Госпожа Фоглер поворачивается спиной к мужу.

Господин Фоглер обнимает Альму и, утешая, прижимает ее к своей груди. Его рука касается ее лба, плеча, давит на ее сжатый кулак. Он бормочет и бормочет отчаянным, хриплым голосом что-то бессмысленное. И неотрывно смотрит воспаленными, без слез глазами на чужой рот.

Госпожа Фоглер поворачивает лицо к зрителям, там, в темноте, и говорит грубым, почти хриплым голосом:

— Слова переживают такую же инфляцию, как понятия пустота, одиночество, боль, отчужденность, беспомощность.

21

Альма одна, ее пульс бьется учащенно. Она поворачивает к дому, входит в комнату, которую никогда раньше не видела, это своего рода стеклянная веранда, охватывающая весь дом; на потолке горит слабая керосиновая лампа. Посередине комнаты стоит большой стол. Около него сидит Элизабет Фоглер, одетая в платье сестры милосердия Альмы.

Альма подходит к столу и садится напротив нее. После долгого молчания она начинает говорить.

— Теперь я научилась довольно-таки многому.

— ...научилась довольно-таки многому,— вторит госпожа Фоглер.

Альма опускает на стол правую руку ладонью кверху. Элизабет внимательно следит за ее действиями, поднимает левую руку и кладет ее на стол и тоже поворачивает ладонью кверху.

Это повторяется несколько раз, и напряженность возрастает. У Альмы в глазах — слезы, но она владеет собой.

— Посмотрим, как долго я смогу так просидеть,— говорит она громко.

— ...смогу я просидеть,— вторит госпожа Фоглер.

Альма впивается ногтями в ее голую руку. Появляется узкая полоска крови. Элизабет наклоняется вперед и слизывает ее губами. Альма запускает руку в густые волосы Элизабет и плотно прижимает ее лицо к своей руке. При этом ей приходится сильно наклониться над столом.

— Я никогда не буду такой, как ты,— быстро шепчет она.— Я все время изменяюсь. Ничего нет определенного, все движется, можешь делать, что хочешь. Тебе же никогда не дорасти до меня.

И тогда Элизабет высвобождается от нее и отводит назад голову, затем неспешно выпускает воздух через рот с легким, булькающим звуком. Элизабет испуганно качает головой и показывает язык с выражением презрительной жестокости на лице.

Больше они ничего не могут придумать и просто сидят и смотрят друг на друга с недовольными лицами и поджав губы.

Затем Альма замечает, что Элизабет Фоглер с невероятным трудом собирается с силами. Губы ее начинают двигаться, как будто она говорит, а из горла медленно выдавливаются слова. Это по-прежнему не ее голос, но и не голос Альмы, а слабые и боязливые звуки, лишенные координации и четкости.

— ...есть преступление против неподвижности, душераздирающие сцены, изображающие нагое тело. Или что-то другое в этом же роде, и все это накапливается. Нет, не в глубине. Хотя должно было быть именно там, но ведь там нахожусь я сама. Да, тогда можно плакать или сломать ногу.

Голос звучит все слабее. Элизабет Фоглер покачнулась, как будто вот-вот рухнет на стол, а затем и на пол, но Альма хватает ее за руки и крепко держит их.

— Краски, быстрый бросок, непонятное отвращение к боли, и все эти нескончаемые слова. Я, мне, мы, нам, нет, как называется это, что ближе всего, на что можно опереться?

Альма крепко держит ее руки и смотрит в глаза. Она все время мерзнет, на душе тяжело и беспросветно. А старческий, жалобный голос выводит свое, поднимаясь все выше и становясь пронзительным и неприятным.

— Несчастье, которое не случилось, когда оно должно было случиться, а произошло в другое время, неожиданно и без предупреждения. Нет, нет, сейчас это совсем другой свет, он бьет и бьет в глаза, от него никто не может защититься.

Альма прижимается грудью к столу. Госпожа Фоглер прерывает монолог, который произносит писклявым голосом, поднимает глаза и видит измученное, осунувшееся лицо Альмы, ее замерзшие, сведенные плечи. Элизабет делает яростный рывок, чтобы высвободиться, как будто ее приковали к покойнику, но Альма крепко держит ее за запястья.

22

Здесь следовало бы выключить проектор. Тогда бы фильм прервался, или механик может по ошибке сдвинуть экран, или происходит короткое замыкание, и тогда весь кинотеатр погружается во тьму. Но этого не происходит. Мне кажется, что тени могли бы продолжать свою игру, даже если бы по велению случая наши неприятные ощущения перестали бы существовать. Герои, возможно, больше не нуждаются ни в киномеханике, ни в проекторе, ни в пленке или звуке. Сейчас они устремятся за нашими душами, проникая глубоко внутрь сетчатки или в тончайшие извилины слуховых органов. Не правда ли?

Или я представляю себе, как тени набирают силу и их ярость продолжает жить дальше, но уже без помощи экрана, этого печально четкого марша из 24 кадров в секунду или 27 метров пленки в минуту.

23

Альма видит:

Под правой ладонью госпожи Фоглер лежит фотография. Альма отстраняет эту ладонь. Фотография разорвана на две части: это снимок четырехлетнего сынишки Элизабет. Мягкое, нерешительное лицо ребенка, маленькое, неустойчивое тело на худых, высоких ногах.

Обе женщины довольно долго смотрят на фотографию. Затем Альма начинает говорить, медленно, подбирая каждое слово.

— Ничего нет тяжелее, не так ли?

Элизабет качает головой.

— Но мы поговорим и об этом?

Элизабет соглашается.

— Однажды вечером была пирушка. Поздний час, но еще довольно шумно. Уже под утро кто-то из компании сказал: «Элизабет Фоглер имеет почти все, о чем может мечтать женщина и художник». «Но чего же тогда мне не хватает?» — поинтересовалась я. «У вас нет ребенка». Я рассмеялась, так как посчитала это нелепым. Но некоторое время спустя поняла, что нет-нет да и вспоминаю сказанные слова. Беспокойство мое все росло, и тогда я решила забеременеть. Я хотела стать матерью.

Долгая пауза. Разорванная фотография лежит на столе. Керосиновая лампа мигает, и тени в комнате начинают двигаться. Альма продолжает:

— Итак, актриса Элизабет Фоглер забеременела. Когда я поняла, что назад пути нет, то испугалась. Не так ли?

Элизабет наклоняет голову.

— ...испугалась ответственности, испугалась быть связанной, испугалась ухода из театра, боли, смерти, своего тела, которое начало прибавлять в весе. Но я все время продолжала играть роль...

Элизабет отводит взгляд.

— ...роль счастливой, ожидающей юной матери. И все говорили: «Как она похорошела во время беременности, такой красивой она раньше никогда не была».

Элизабет пытается что-то сказать, но не может.

— Тем временем я пыталась несколько раз сама сделать выкидыш. Но ничего не получилось. В конце концов я обратилась к врачу. Он сказал, что время упущено. Когда я увидела, что ничего уже нельзя сделать, я заболела и стала ненавидеть ребенка, мечтая, что он умрет при родах. Роды были трудными и продолжительными, я мучилась несколько суток. Наконец, ребенка вытащили щипцами.

С отвращением и страхом смотрела Элизабет на пищащего, изуродованного малютку. Она мечтала и непрерывно бормотала, оставаясь наедине со своим первенцем:

— Сделай одолжение и умри сейчас, сделай такое одолжение.

— Я также думала и о том, нельзя ли убить ребенка, задушив его подушкой, имитировав помутнение разума, или разбить ему голову о батарею центрального отопления. Но он выжил.

Элизабет Фоглер опускает голову на руки, и ее сотрясают глухие рыдания. Альма по-прежнему продолжает сидеть и говорить как бы сама с собой. Фотография с изображением нежного, нерешительного личика ребенка неподвижно лежит на столе.

— Наперекор всему ребенок выжил, и мне пришлось поднести к груди это отвратительное, дрожащее существо, которое содрогалось и не хотело принимать едва сочившееся молоко. У меня появились нарывы, начали лопаться и кровоточить соски, и все слилось в бесконечный, унизительный кошмар. Ребенок был болен. Он непрерывно кричал, днем и ночью, я ненавидела его, боялась, совесть моя была нечиста.

Наконец, заботы о ребенке взяли на себя няня и родственники, и Элизабет Фоглер смогла встать с постели и вернуться в театр.

Кадр: прищуренные, недоверчивые глаза, напряженная, нежная шея, одно плечо слегка выдвинуто вперед, вопрошающе, нерешительно.

Альма продолжает:

— Но страдания на этом не кончились. Маленьким мальчиком овладела непонятная, страстная любовь к матери. Я защищалась, защищалась отчаянно, потому что ведь знала: ответить мне нечем. Я чувствовала это каждый день. Было так больно, так непередаваемо больно. Меня никогда не оставляют муки совести. Но я стараюсь, стараюсь. Между нами были только мрачные и неловкие встречи. Я ничего не могла с собой поделать, ничего, я оставалась холодной и безразличной, а он не отрывал от меня глаз, он любит меня. Он такой нежный, а мне хочется ударить его, потому что он не оставляет меня в покое. Мне он кажется отвратительным: толстые губы, некрасивое тело, влажные, просящие глаза. Он вызывает у меня отвращение, и я боюсь.

Альма слышит этот голос, слова все время срываются с ее губ, она прерывает себя и пытается не встречаться глазами с Элизабет. Она говорит очень быстро:

— Я чувствую не так, как ты, думаю не так, как ты, я — это не ты, я ведь должна только помогать тебе, я — сестра Альма. А не Элизабет Фоглер. Элизабет Фоглер — это ты. Мне очень хочется иметь... я люблю... у меня нет...

Альма обрывает себя, на какую-то долю секунды видит себя, да, это — она, но это Элизабет и она сама. Она больше не в состоянии различить их, но ведь это и неважно. Элизабет смеется недолго, холодно и негромко.

— Попытайся же дослушать,— шепчет Альма.— Прошу тебя. Почему ты не хочешь слушать, что я говорю? А теперь попробуй ответить.

Элизабет отнимает лицо от рук. Оно откровенно в своей наготе, мокрое от пота. Она медленно кивает.

— Ничего, ничего, нет ничего.

— Ничего.

— Ну, вот и хорошо. Так и должно быть.

Элизабет Фоглер снова опускает голову. Альма освобождает ее руки. Элизабет медленно оседает. Альма проводит рукой по высохшим губам.

Потом становится темно.

24

За столом сидит доктор, она явно торжествует. Доктор обращается прямо к зрителям.

— В начале декабря Элизабет Фоглер вернулась домой и в театр. Ее приняли горячо. Все это время я была убеждена, что она вернется. Ее молчание было такой же ролью, как и все другие. Прошло время, и оно ей больше было не нужно, и тогда она отказалась от него. Конечно, непросто проанализировать внутренние мотивы у человека с такой сложной духовной жизнью, как госпожа Фоглер. Но я держу пари, что речь идет о развившейся инфантильности. Плюс все остальное: фантазия, чувствительность, возможно, даже подлинная интеллигентность. (*Смеется.*) Лично я думаю, что надо быть действительно инфантильным человеком, чтобы оставаться художником в такое время, как наше.

Доктор очень довольна тем, что она сказала, особенно последними словами.

25

Серые сумерки с тихо падающим снегом. Темное, беспокойное море.

Альма двигается в неправдоподобной тишине.

В один из дней появляется старик с электропилой и топором. Тишину нарушает бешеный вой пилы, когда лесоруб стал продираться с ней сквозь стволы деревьев. Альма приглашает его поесть и выпить кофе. Они обмениваются несколькими ничего не значащими словами.

Альма очень занята своими мыслями, а ее руки непрерывно что-то делают. Она говорит сама с собой:

— День за днем проходят здесь в одиночестве, в попытке написать письмо. Но я знаю, что оно никогда не будет написано. Вчера я убирала на твоем письменном столе. Там я нашла фотографию. На ней изображен маленький мальчик семи лет. На голове у него кепка, сам он одет в штаны до колен, носки и короткое, нарядное пальтишко. Лицо у него бледно от ужаса, глаза — черные, широко раскрытые. Руки он держит высоко над головой. За ним с одной стороны видны мужчины и женщины с большими узлами, они, не мигая, смотрят в фотоаппарат. С другой стороны стоят несколько солдат в касках и грубых сапогах. Тот, что стоит ближе других к мальчику, держит наготове карабин, нацелив его в спину ребенку. В водосточной трубе скопились осенние листья.

Альма двигается в слабо освещенных комнатах, среди накрытой чехлами мебели и скатанных ковров. Останавливается у одного из больших окон, смотрит на старика и его лошадь, стоящих там, внизу, около террасы. Падает снег большими мокрыми хлопьями.

— Я действительно очень люблю детей. Особенно, если они больны и я могу им помочь. Я выйду замуж, и у меня будут дети. Я думаю, именно это меня ждет и в этом мире.

Небольшой монолог Альмы на этом обрывается. Появляется лицо госпожи Фоглер, оно заполняет весь экран. Кричащее, открытое для обозрения лицо, искаженное ужасом, с широко открытыми глазами и морщинами со скопившимися в них капельками пота, которые проступают из-под театрального грима.

Кадры бледнеют, сереют, лицо расплывается. Оно превращается в лицо Альмы, приходит в движение, принимает причудливые очертания. Слова становятся бессмысленными, они текут, сталкиваются и, наконец, совершенно исчезают.

Экран светлеет и замолкает. Затем наступает темнота — в кадре мелькают буквы, это провод от проектора, попавший в объектив.

Проектор останавливают, гаснет дуговая лампа, выключают усилитель. Пленку вынимают и укладывают в предназначенную для нее коричневую коробку.

Орне, 17 мая 1965 года

Перевод с шведского Н. Френкель

Сьюзен Зонтаг

Толща фильма

Первое побуждение — принять бергмановский шедевр как данность. Начиная приблизительно с 1960 года, отмеченного прорывом в новые формы повествования (этот прорыв с наибольшей сенсационностью, если не с наибольшим блеском, продемонстрировал фильм «В прошлом году в Мариенбаде»[1]), на аудиторию кинозалов обрушиваются все более сложные для понимания эллиптические картины. Но это обстоятельство не избавляет никого из тех, кто не равнодушен к искусству кинематографа, по достоинству оценить произведение столь оригинальное и блистательное, как «Персона». Жаль, что на сегодня этому фильму уделили лишь малую долю того внимания, какого он заслуживает...

Как и на большинстве позднейших созданий Бергмана, на этом фильме лежит печать нескрываемой личной муки. Вспоминается, в частности, «Молчание» — без сомнения, самая совершенная из снятых Бергманом картин. «Персона» во многом наследует тематический и фабульный строй, нашедший воплощение в «Молчании». (В обеих лентах главные действующие лица — женщины, неразрывно связанные клубком достигших болезненной остроты взаимоотношений; одна из них — скупая на ласку мать маленького сына. В обеих затронуты мотивы скандальных эротических эксцессов; в обеих фабульное напряжение колеблется между полюсами жестокости и бессилия, рассудочности и безрассудства, языка и безмолвия, ясности и непостижимости.) Однако новый фильм отстоит от «Молчания» на расстояние не меньшее, нежели само «Молчание», с его эмоциональной силой и утонченностью,— от всего предшествующего творчества Бергмана.

Этой дистанцией на сегодняшний день и определяется значимость произведения, безошибочно относящегося к разряду «трудных». «Персона» просто обречена на то, чтобы волновать, озадачивать, рождать у большинства зрителей чувство неловкости — не меньше, чем «Мариенбад» в момент его появления. Однако, нагромождая на сдержанное неприятие невнятицу, критика уклонилась от того, чтобы выявить в этом фильме нечто действительно озадачивающее. Она решилась всего лишь допустить, что в последние годы Бергман сверх всякой меры темен. Иные добавляют, что на сей раз он сгустил мрак до беспросветности. С оттенком доверительности говорится, что в новом фильме он изменил обычной своей глубине, подменив искусство искусственностью. Однако подлинная сложность и подлинные завоевания «Персоны» гораздо более значимы, нежели можно заключить из этих банальных упреков.

Разумеется, трудности, о которых столько говорится, не выдуманы. Подобно «Мариенбаду», «Персона» на поверхностный взгляд изобилует неясностями. Внешне в ней нет ничего общего с тщательно выстроенным, рождающим неограниченное ассоциативное богатство замком, предстающим в фильме Рене; декорации и пространство «Персоны» насквозь антиромантичны, клинически холодны и буржуазно современны. Но в этом антураже ничуть не меньше тайн. Перед зрителем возникают образы и диалоги, которые не могут не поставить в тупик, эпизоды, относительно которых он не может решить, относятся ли они к прошлому, настоящему или будущему, или, равным образом, развертываются они в «реальном» или воображаемом измерении...

●

Анализируя «Персону», необходимо прежде всего уяснить, чем она не является. Самая искусная попытка выстроить этот фильм во что-то целостное, связное и последовательное ставит перед необходимостью отбросить либо вступить в противоречие с некоторыми из ключевых его элементов, образов или секвенций. Не что иное, как забвение этого правила, привело к тому, что среди рецензентов приобрела хождение упрощенная, обедненная и в чем-то неточная версия бергмановского фильма.

Согласно этой версии, «Персона» рассказывает о двух женщинах. Одна из них — пользующаяся успехом актриса лет тридцати с небольшим по имени Элизабет Фоглер (Лив Ульман). Она страдает загадочной формой нервного расстройства, основные симптомы которого — внезапная немота и расслабленность сродни кататонической. Другая героиня — привлекательная двадцатипятилетняя медсестра по имени Альма (Биби Андерсон). В ходе действия фильма — если довериться единодушному хору критиков — каждая из них каким-то таинственным образом усваивает (или присваивает) черты другой. Альма, по внешним показателям более сильная, постепенно приобщается к тяготам и неврозам своей подопечной; последняя же, снедаемая тоской и (или) душевным недугом,

[1] Имеется в виду фильм Алена Рене по сценарию Алена Роб-Грийе, сделанный на основе одноименного романа последнего (1961).— Прим. пер.

со временем обретает утраченный дар речи и возвращается к прежнему образу жизни. (Заметим, что зрителю не дано узнать, что произойдет дальше: то, что предстает его глазам в финале «Персоны», напоминает томительное патовое положение в шахматах. В то же время в печати широко дебатировалось, что в фильме, незадолго до его выхода на экран, была короткая завершающая сцена, показывавшая Элизабет вновь на сцене — очевидно, вполне выздоровевшей. Из этого, надо полагать, зрителю следовало заключить, что ныне потеряла дар речи и приняла на собственные плечи бремя терзавшего актрису отчаяния медсестра.)

Отталкиваясь от этой постфактум сконструированной версии, рецензенты «вычитали» в фильме ряд других значений. Одни видят во взаимоотношениях между Элизабет и Альмой проявление некоего безликого закона, довлеющего над людьми; в свете подобной трактовки ни одна из героинь не несет конечной ответственности за происходящее. Другие — истолковывая картину как параболу ненасытности художника, вечно обкрадывающего жизнь в поисках «сырья» для своего ремесла,— выдвигают гипотезу о сознательном «пожирании» актрисой наивной Альмы. Третьи с достойной сожаления легкостью приходят к еще более широким обобщениям, констатируя в «Персоне» анамнез распада личности в современных условиях, неизбежность поражения в нем воли к добру и доверия, а также находят в фильме критический взгляд на такие вещи, как преуспевающее общество отчуждения, природа безумия, психиатрия и ограниченность ее возможностей, война, которую американцы ведут во Вьетнаме, коренящееся в фундаменте западной цивилизации наследие сексуальной вины и шесть миллионов сгинувших в «холокаусте» людей...

С моей точки зрения, даже на уровне «истории» такое прочтение «Персоны» страдает грубыми упрощениями и искажениями. Действительно, по ходу действия фильма Альма становится все более и более уязвимой: ее сотрясают истерические приступы, необъяснимые порывы жестокости, порой она впадает в детскую нерассуждающую зависимость от своей спутницы и даже — не исключено — делается жертвой помрачения рассудка. Верно и то, что Элизабет постепенно становится сильнее, иными словами — активнее, отзывчивее; хотя то, что происходит в глубинах ее психики, относится к явлениям неуловимого свойства и до самого конца картины она так и не начинает говорить. Однако все это вряд ли приближается к тому, что критики широковещательно именуют «обменом личностными характеристиками». Равным образом, из фильма отнюдь не следует, что Альма (как бы самоотверженно она ни стремилась принять на себя обуревающие Элизабет страдания и вполне идентифицироваться с нею) возложит на свои плечи мучительные дилеммы последней, какой бы характер они ни носили.

Имея дело с «Персоной», все время испытываешь соблазн изобрести более детальную «историю», нежели та, что наличествует в фильме. Взять, к примеру, эпизод, начинающийся появлением у летнего домика мужчины средних лет в темных очках (Гуннар Бьернстранд). Мы видим, как он приближается к Альме, продолжая, несмотря на протесты девушки, называть ее Элизабет; как он пытается обнять ее (на протяжении всей сцены с экрана не сходит непроницаемое лицо находящейся в нескольких дюймах Элизабет); как Альма внезапно отвечает его порыву и со словами: «Да, я Элизабет» (а та по-прежнему сосредоточенно взирает на происходящее),— отдается ему в вихре любовных уверений. Потом (тотчас же?) мы видим обеих женщин вместе: они одни и ведут себя так, будто ничего не произошло. Эту секвенцию можно понять как иллюстрацию растущего самоотождествления Альмы с Элизабет, как некий оселок, на котором испытывается искренность попыток (реальных? воображаемых?) первой стать второй. Если Элизабет сознательно (?) отрекается от собственного актерского призвания, избрав своим уделом немоту, то Альма невольно и болезненно позволяет вовлечь себя в процесс самовоплощения в индивидуальность Элизабет Фоглер — исполнительницы, которой более не существует. И все же ничто из нами увиденного не подтверждает разделяемой большинством критиков трактовки этой сцены как «реального» события — то есть имеющего место на том же уровне безусловности, как изначальное вселение двух женщин в летний домик. С другой стороны, нет у нас полной уверенности и в том, что описанного — или чего-то ему подобного — вовсе не было. В конце концов, все разыгрывалось на наших глазах! (Ведь придавать всем событиям, коль скоро нет указания на обратное, равную степень реальности — свойство, заложенное в самой природе кинематографа: все, что возникает на белом полотне экрана, реально, оно существует, наличествует.)

●

Трудность заключается в том, что Бергман избегает пользоваться тем видом опознавательных знаков, отграничивающих существующее в воображении от существующего в «реальности», к которому апеллирует, например, Бунюэль в «Дневной красавице». Недостаточность сигнальных флажков, какими снабдил «Персону» автор, призвана засвидетельствовать, что он хочет, чтобы его фильм так и остался отчасти зашифрованным. Зритель, естественно, стремится получить определенное представление о том, что в нем происходит; однако этому его стремлению не суждено вполне осуществиться. Как бы то ни было, в той мере, в какой подобное разграничение между воображением и реальностью вообще плодотворно для понимания «Персоны», кажется уместным заметить, что в воображении Альмы происходит значительно больше того, что зритель видит на экране, нежели полагают критики. Вот первое тому свидетельство — эпизод, случающийся в первые же дни пребывания двух женщин на побережье. Камера показывает нам, как Элизабет, зайдя в комнату Альмы, останавливается у изголовья своей спящей спутницы и гладит ее по волосам. На следующее утро бледная, озадаченная Альма обращается к ней с вопросом: «Вы не заходили ко мне в комнату вчера вечером?» В ответ озабоченная, чуть лукавая Элизабет отрицательно качает головой.

Думается, подвергать сомнению ответ Элизабет нет причин. Зритель не располагает никакими дан-

ными, чтобы заподозрить героиню в намерении побудить Альму усомниться в собственной нормальности, равно как и для того, чтобы поставить под сомнение здравый ум или твердую память самой Элизабет. А согласившись с этим, можно уже на данной стадии сделать для себя два немаловажных вывода. Первый: у Альмы случилась галлюцинация, и можно ожидать, что за ней последуют новые. Второй вывод: галлюцинации и видения будут и впредь возникать на экране в тех же ритмах, в том же обличии объективной реальности, как и все «реальное». А коль скоро выводы сделаны, представляется в высшей степени вероятным, что хотя бы встреча Альмы с мужем Элизабет — не что иное, как плод фантазии героини, равно как и ряд других эпизодов, воссоздающих как бы гипнотический, грезоподобный физический контакт между обеими женщинами.

Но даже отграничив таким образом происходящее в воображении Альмы от происходящего в «действительности», удается достичь немногого. Хуже того: взяв на вооружение этот принцип, легко оказаться на ложном пути, если не принять во внимание то обстоятельство, что данная оппозиция существует лишь в контексте более широкой проблемы — проблемы изображения, как она реализована в фильме. Как уже говорилось, «Персона» выстроена в соответствии с моделью, не допускающей сведения содержания к «истории» — скажем, истории отношений (сколь бы амбивалентны и абстрактны они ни были) между двумя женщинами, которых зовут Элизабет и Альма, между пациенткой и медсестрой, «звездой» театральных подмостков и инженю, «альмой» (душой) и «персоной» (личиной). И причина этого в том, что сведение происходящего в ленте к «истории» в конечном счете означало бы сведение бергмановского фильма к одному измерению — психологическому. Из сказанного не следует, что данное измерение в нем отсутствует. Напротив, в картине оно налицо. Однако верное понимание «Персоны» несводимо к психологическому аспекту.

Это явствует из того факта, что Бергман допускает несколько различных истолкований зрителем немоты своей героини: и как не зависящего от ее воли нервного срыва, и как сознательного морального выбора, могущего привести либо к самоочищению, либо к самоубийству. Но как бы ни пришла Элизабет к этому состоянию, именно к нему (и лишь затем — к его причинам) намерен Бергман приковать внимание зрителя. Немота предстает в «Персоне» прежде всего как факт, обладающий собственной психологической и моральной значимостью, факт, накладывающий на «другого» свою сетку причинно-следственных возможностей.

Стоит с повышенным интересом вслушаться в речь, с которой обратится к Элизабет дама-психиатр прежде, чем отправить свою пациентку выздоравливать на побережье под присмотром Альмы. Молчаливой, сидящей перед ней с каменным лицом Элизабет дама-психиатр заявит, что проникла в суть ее недуга. Ей понятно, что больную снедает стремление быть искренней, а не исполнять предписанные роли — иными словами, потребность преодолеть противоречие между внутренним и внешним. И что, отвергнув самоубийство как выход из положения, она предпочла другой выход — немоту. Врач советует Элизабет не торопить ход событий, пережить собственный опыт изнутри, когда придет время, предсказывает дама-психиатр, актриса вернется в мир... Но даже выделив эту речь в общем контексте фильма, было бы ошибкой усматривать в ней ключ к «Персоне»; больше того — полагать, что профессиональный психиатрический вердикт до конца объясняет «случай Элизабет». (Ведь врач вполне способен ошибаться или по меньшей мере упрощать реальное положение вещей.) Отведя этой речи место в самом начале ленты и ни разу не напоминая о приведенном «объяснении» в дальнейшем, Бергман по сути отдал дань психологии — и в то же время вынес ее за скобки. Отнюдь не заявляя, что психологический аспект происходящего для него второстепенен, он ясно дает понять, что каковы бы ни были побуждения актрисы, в общем контексте действия они не столь существенны.

Ибо в определенном смысле «Персона» пребывает по ту сторону психологического. Равно как и по ту сторону эротического. Казалось бы, компоненты эротического повествования — вроде «появления» мужа Элизабет — в фильме присутствуют. Налицо и нечто большее — связь между двумя героинями. Однако факт остается фактом: сексуальное по природе ощущений чаще всего переходит здесь во что-то другое, лежащее по ту сторону сексуального, даже по ту сторону эротического. Единственный откровенно сексуальный эпизод в фильме — тот, где Альма, сидя напротив Элизабет, рассказывает ей об оргии, некогда происшедшей на пляже. Словно впав в транс, Альма без умолку говорит — облегчая душу и в то же время добровольно доверяя Элизабет свою интимную «тайну» как величайший дар любви. Сильнейшее сексуальное напряжение нагнетается в этом эпизоде не с помощью «флэшбэка», но исключительно посредством звукового ряда. Однако этот сексуальный мотив не имеет ничего общего с «настоящим временем» фильма и отношениями между двумя героинями.

В данном аспекте «Персона» являет собой примечательное отличие от «Молчания», где отношения любви-ненависти между сестрами таили в себе безошибочный заряд сексуальной энергии. Результат, достигаемый Бергманом в «Персоне», более интересен: он состоит в том, что режиссер с редкостным искусством снимает — или переводит в другое измерение — возможные сексуальные импликации в непростых отношениях между двумя женщинами. Перед нами — поистине впечатляющее свидетельство тонко уловленного равновесия между моральным и психологическим.

●

Построение «Персоны» легче всего определить в категориях формального ряда: как вариации на тему. Тема эта — раздвоение, а вариации — проистекающие из заложенных в ней возможностей: удвоение, перемена мест, возвращение в исходное положение, повтор. Настаивать на том, чтобы раз и навсегда понять и уяснить, что же в точности происходит в «Персоне», наивно и по сути неправомерно: ведь повествуемое лишь рядится, прикидывается, мимикрирует под «историю».

Да, фильм может быть описан в понятиях жизненных судеб двух героинь, носящих имена Элизабет и Альма и вовлеченных в нескончаемый поединок конфликтующих индивидуальностей. С другой стороны, не меньше оснований увидеть в «Персоне» и то, что называют расплывчатым словом «аллегория»: столкновение между двумя противоположными полюсами одного и того же «я»: порочной «персоной», наделенной волей и энергией к действию (Элизабет), и бесхитростной «душой», терпящей крах в противоборстве с первой (Альма).

Бергман не просто «рассказывает историю» душевного недуга, настигающего двух персонажей, он оперирует самим этим недугом как полномочным компонентом своего произведения. И потому тема (выше я определила ее как удвоение) приобретает для него как художника статус формальной, жанрообразующей категории, не менее значимой, нежели психологизм.

«Персона» — не просто фильм, воплощающий изображение взаимоотношений между двумя главными действующими лицами, Альмой и Элизабет; он — и размышление о фильме, сделанном «о них».

●

Открывает «Персону» полная тьма. Затем начинают светиться две точки; постепенно мы различаем нити дуговой лампы... Их сменяет череда мелькающих образов, иные из которых мы не успеваем и рассмотреть: кадры погони из немого кинофарса; половой орган мужчины; гвоздь, вбиваемый в ладонь; снятый откуда-то сзади план густо загримированного лица актрисы, произносящей какой-то монолог (скоро мы увидим этот кадр еще раз и поймем, что перед нами Элизабет, исполняющая последнюю свою роль — роль Электры); самосожжение буддийского монаха во Вьетнаме; гора мертвых тел в морге. Все эти образы сменяются очень быстро. Но вот темп проекции замедляется, как бы приспособляясь к ритму, какого требует нормальное зрительное восприятие. Затем следует еще один набор образов, проходящих уже в нормальном для кино темпе. На больничной койке в совершенно пустой комнате мы видим худого, болезненного вида мальчика лет одиннадцати; поначалу кажется, что перед нами — еще один труп. Но вот он пошевелился, отбросил простыню, надел большущие очки в круглой оправе и начал читать. Затем на нас наплывает нечто, находящееся прямо перед ним,— почти неразличимое, неясное, смутное, но как бы готовящееся стать образом. Это лицо красивой женщины. Словно в трансе, мальчик приподнимается и начинает гладить его рукой.

Кто этот мальчик? Большинство без труда заключит, что на экране — сын Элизабет, потому что позже нам предстоит узнать, что у нее действительно есть сын, и потому что женское лицо на стене — лицо самой актрисы. Но так ли обстоит на самом деле? Хотя изображение расплывчато (и нет сомнения, что сделано это намеренно), я почти уверена, что Бергман обыгрывает здесь неуловимое преображение лица Элизабет в лицо Альмы, а затем обратный процесс. Но если так, меняется ли что-либо в родословной мальчика? Или, может быть, его родословная — из ряда тех вещей, относительно которых нам не дано достичь ясности?

Как бы то ни было, обделенного материнской лаской «сына» (коль скоро перед нами действительно он) мы не встретим до самого конца фильма, пока перед нами вновь не промелькнет цепочка разрозненных образов, увенчанная крупным планом ребенка, робко, любовно касающегося рукой женского лица, застывшего на огромной, нечеткой фотографии. А спустя миг Бергман переместит наше внимание на зажженную лампу. Сверкающие нити постепенно тускнеют, утрачивают яркость; свет медленно гаснет. Фильм умирает — умирает на наших глазах. Кончается, как вещь, отслужившая положенный срок, сигнализируя о своей исчерпанности и таким образом буквально выходя из повиновения своему создателю.

●

Любая критическая версия, в которой опущена как несущественная отсылка к началу и завершению «Персоны», является версией не данного бергмановского фильма, но чего-то другого. Не будучи чужеродной по отношению к действию, эта обрамляющая конструкция, думается, с наибольшей полнотой воплощает в себе проходящий сквозь всю ленту мотив эстетической саморефлексии. И наличие этого мотива в образном строе «Персоны» — вовсе не индивидуальный авторский каприз, прихотливо наложившийся на фабульное действие как таковое.

Пожалуй, самый сильный эпизод, воплотивший формальные и психологические обертоны темы раздвоения,— монолог, в котором Альма описывает отношение Элизабет к ее сыну. Он полностью проигрывается в фильме дважды: первый раз на экране — лицо напряженно вслушивающейся в слова собеседницы Элизабет, затем — лицо говорящей Альмы. Эта секвенция находит блестящее, леденящее душу завершение в кадре, запечатлевающем «двойной» — или «составной», сложившийся наполовину из черт лица Элизабет, наполовину из черт Альмы — женский лик.

Здесь всего очевиднее игра Бергмана с парадоксальной сущностью кино как искусства — конкретнее, с присущей ему способностью поставить нас в положение вуайеров, обеспечив иллюзию беспрепятственного проникновения в автономное течение реальности, в ход вещей как они есть. Современные киномастера, однако, все чаще и чаще делают нашим достоянием нечто иное — самый процесс видения, делая объектом зрительского внимания различные способы увидеть одно и то же, выстраивая эти способы параллельно или последовательно.

Специфический способ обращения к этому, выдвигаемый Бергманом, представляется мне на редкость оригинальным; сама же по себе интенция отнюдь не нова. В том, что режиссер предпочел придать своему новому произведению оттенок саморефлексии, самонаблюдения, а в конечном счете — самобичевания, думается, едва ли стоит усматривать индивидуальный «выверт», скорее перед нами пример уже проявившейся тенденции. Ведь не что иное, как та же неукротимая энергия

«формалистического» интереса к природе и парадоксам своего ремесла, своего «материала», своей эстетической «среды» оказалась высвобождена в XIX столетии, когда были упразднены традиционные конвенции вроде «интриги» или «характера». В том, в чем наши современники усматривают избыточный интерес современного искусства к себе самому (и с оттенком снисходительности предупреждают о том, что он ведет к некой разновидности самопожирания, своего рода автоканнибализму), можно и нужно, отбросив высокомерные позы, различить другое: высвобождение новой энергии мысли и чувства.

Вот почему мне лично внушает надежду не так давно провозглашенный тезис о том, что важнейшее различие между традиционным и так называемым новым кинематографом лежит в изменившемся статусе объектива — говоря словами Пазолини, «в ощутимом присутствии камеры». Бергман же пошел дальше своего итальянского собрата: само «ощутимое присутствие камеры» он делает объектом зрительского внимания. Попытки такого рода он предпринимает не только в начале и конце «Персоны», но и в середине фильма, когда запечатленный на пленке образ — объятое ужасом лицо Альмы — распадается надвое, а затем загорается. Когда почти тотчас же вслед за этим начинается новый эпизод (начинается, будто вовсе ничего не случилось), к еще маячащему в глазах зрителя лицу повергнутой в смятение героини примешивается, выводя на поверхность архетипическое, формально-ритуальное восприятие зрелища, ощущение подлинного шока: словно фильм «сломался», не выдержав тяжести запечатленного в нем невыносимого страдания, а затем, ощутив в себе магическую способность к самовозрождению, возобновился, продолжился.

Такой прием бергмановского художественного мышления — с «рамкой», обозначившей начало и конец «Персоны», и устрашающим «разрывом» фильма в середине — более сложен, нежели брехтовский прием остраннения аудитории посредством неоднократных напоминаний о том, что присутствует она на спектакле (то есть является свидетелем не столь реальности, сколь ее имитации). Нагрузка у него, думается, несколько иная. В нем вполне можно увидеть своего рода автокомментарий Бергмана, согласно которому доступная взгляду реальность бесконечно сложна, а углубленное, исчерпывающее, не ведающее пределов знание о чем бы то ни было в конечном счете деструктивно. Ибо до конца познать (ощутить) что-либо — значит пережить заново уже известное, исчерпать его, оказаться перед необходимостью перейти к чему-то другому.

Эмоционально самое беспросветное в бергмановском фильме связано с одним из побочных мотивов основной темы раздвоения: контрастом между сокрытием (или умолчанием) и разоблачением. Латинское слово persona обозначало маску, которую надевал актер. Таким образом, быть «персоной» — значит иметь в своем распоряжении маску; в фильме с таким названием маски носят обе героини. «Маской» Элизабет является ее немота. «Маской» Альмы — ее здоровье, оптимизм, нормальный образ жизни (нам известно, что она обручена, любит свою работу и хорошо с ней справляется). Однако по ходу действия каждая из этих масок дает трещину.

Можно сказать, что насилие, которому подвергла самое себя актриса, заражает Альму. Но это не вся правда. Если выразиться точнее, насилие, чувство ужаса, ощущение бессилия — все это не что иное, как побочные следствия, становящиеся уделом сознания, когда сознание подвергается испытанию. Вряд ли имеет смысл приписывать Бергману пессимистический взгляд на человечество; для него человечество — не вопрос тех или иных воззрений. Все дело в том, что у эстетики Бергмана — лишь один фокус интересов: глубины, в которых тонет сознание. Если сохранение индивидуальности требует защитных масок, если правда об индивидуальности — всегда срывание маски, тогда правда о жизни в целом — никак не меньшее, нежели разрушение всего фасада, за которым скрывается абсолютная жестокость.

Мне кажется, именно здесь — исток политических аллюзий в «Персоне». Не думаю, что бергмановские отсылки к Вьетнаму и шести миллионам евреев, сгинувших в лагерях, носят тематический характер, подобно многочисленным аналогичным отсылкам, рассыпанным по фильмам Годара. В противоположность Годару, Бергмана не назовешь киноавтором, ориентированным на историю. Телевизионный сюжет о буддистском монахе, сжигающем себя на сайгонской улице, равно как и знаменитая, обошедшая весь мир фотография мальчика из варшавского гетто, в его глазах — прежде всего символы тотального насилия, неискупимой жестокости. Именно как зримые свидетельства того, что невозможно объять воображением и сделать частью рационального опыта, а не как удобный повод изречь «верное» моральное или политическое суждение, появляются они в «Персоне»; и в этом же качестве вновь и вновь всплывают в воспаленном мозгу Элизабет. История и политика — то и другое вторгается в «Персону» лишь в обличье чистого насилия. Бергман находит возможность отобразить его «эстетически» — способом, как нельзя более чуждым обычной леволиберальной публицистике.

Предметом его озабоченности является, если угодно, насилие над духом. Если по ходу действия «Персоны» каждая из героинь подвергает насилию другую, то с не меньшей безжалостностью подвергают они насилию самих себя. Больше того: складывается впечатление, что в какой-то момент жертвой насилия становится сам фильм — чтобы, выплыв из тьмы, затем вновь погрузиться в хаос «кино» и его непрочных созданий...

●

Фильм Бергмана выводит из равновесия, временами пугает. Он доносит до нас устрашающее ощущение распада личности (в какой-то миг Альма, не выдержав, выкрикивает Элизабет: «Я — не ты!»). Запечатлен в нем и не меньший кошмар — кошмар похищения индивидуальности (сознательного или невольного — нам остается неведомым) — то, что нашло мифологическое воплощение в легендах о вампирах; недаром в одном из его эпизодов мы видим, как Альма приникает губами к окровавленной руке Элизабет. Но стоит заметить, что

данная тема отнюдь не обязательно должна интерпретироваться в ключе «романов ужасов». Достаточно вспомнить совсем иную тональность, в которой она подана в позднем романе Генри Джеймса «Святой колодец». Там вампирические трансформации, претерпеваемые персонажами, при всей их видимой неприглядности, предстают отчасти добровольными, а в каком-то трудноопределимом смысле — даже заслуженными.

Но, быть может, самое радикальное различие в подходах Бергмана и Джеймса к этой теме коренится в различном отношении к языку. В романе Джеймса впечатление цельности персонажа сохраняется постольку, поскольку романист прибегает к дискурсу. Непрерывность языка, дискурс как бы оказывается мостиком над бездной распада индивидуальности, погружения ее в беспросветный мрак. В «Персоне» же под сомнение ставится именно язык, его смысл, его вездесущность.

Строго говоря, этого следовало ожидать. Кино — естественное прибежище тех, кто не доверяет языку, естественный показатель подозрительности к «слову», заложенной в недрах современной эстетики. Подобно тому как очищение языка было первостепенной задачей поэтов-романистов, а также таких прозаиков, как Гертруда Стайн, Сэмюэль Беккет, Ален Роб-Грийе, значимая часть новейшего кинематографа оказалась трибуной для тех, кто счел своим долгом продемонстрировать тщету и двуличие языка.

В творчестве Бергмана эта тема впервые прозвучала в «Молчании».

Но в тот раз Бергман не стал ее развивать, ограничившись весьма банальной констатацией «некоммуникабельности» одинокой страждущей души и «молчания», символизирующего покинутость и смерть. В «Персоне» феномен проклятия и бессилия языка находит гораздо более развернутое воплощение.

Звуковой ряд «Персоны» в точнейшем смысле слова монологичен. Кроме Альмы, в фильме всего два говорящих персонажа: дама-психиатр и муж Элизабет; они появляются всего на несколько мгновений. Бóльшую часть действия мы наедине с двумя героинями, пребывающими в удалении от мира, на побережье, и лишь одна из них — Альма — говорит: говорит, стесняясь, но безостановочно. Хотя в словесном оформлении того жизненного слоя, к которому она привязана тысячью нитей, всегда есть нечто непосредственное, монолог Альмы начинается как абсолютный акт великодушия с ее стороны, призванный послужить во благо ее подопечной, презревшей речь как нечто низкое и оскверняющее. Однако положение быстро начинает меняться. Безмолвие актрисы становится провокацией, соблазном, ловушкой. Какое бы дружелюбие ни демонстрировала ее спутница, оно тонет в непреклонном молчании Элизабет.

Но Альму предает и сама речь. Речевое начало врывается в фильм как средство обмана и жестокости (разрывающая слух программа новостей, циничное письмо Элизабет лечащему врачу, которое случается прочесть Альме); как средство беспощадного срывания масок (унизительные подробности материнства Элизабет в трактовке не знающей снисхождения Альмы); как средство саморазоблачения (исповедь Альмы об оргии на пляже); как средство искусства и искусственности, притворства (строки из «Электры», которые декламирует на сцене Элизабет прежде, чем онеметь; трансляция пьесы по радио, включаемому Альмой в больничной палате, заставляющая актрису иронически улыбнуться). То, что с редкой выразительностью предстает в «Персоне», это неадекватность языка, его неспособность выразить действительно значимое жизненное содержание. Его место занимает язык недомолвок, соответствующий повествованию, протянутому над пустотами или мотивировочными пробелами. В гораздо большей мере, нежели слова, значимы в «Персоне» обессмысленные обрывки речи и повисающие между фразами зияния; человека же, уверовавшего во всемогущество слов, низвергают здесь из состояния относительного спокойствия и уверенности в себе в пропасть бессвязного ужаса.

Вот наиболее впечатляющий пример. Своим безмолвием актриса создает бездну между собой и медсестрой. Та, не переставая говорить, незаметно соскальзывает в нее — иными словами, попросту опустошает себя. В какой-то момент, доведенная почти до головокружения отсутствием словесного общения, Альма примется умолять Элизабет хотя бы повторять вслед за нею ничего не значащие фразы. И тем не менее на протяжении всего периода пребывания на побережье, несмотря на уговоры, просьбы, наконец отчаянные мольбы, Элизабет — из упрямства? с намерением? от беспомощности? — будет отказываться заговорить. Лишь один раз изменит она этому своему обыкновению. Это случится, когда, придя в ярость, Альма станет угрожать облить ее кипятком. Тогда повергнутая в ужас Элизабет, пятясь к стене, исторгнет из себя: «Нет, не делай мне больно!» И на данный миг Альма восторжествует. Но Элизабет тотчас же возобновит свое вечное молчание. Второй раз мы увидим ее заговорившей в самом конце фильма (не забудем, что наше представление о сюжетном времени крайне неопределенно), когда в тишине пустой больничной палаты (вновь?), склонившись над изголовьем пациентки, Альма молит ее произнести хоть слово. Не двинув бровью, Элизабет снисходит к ее мольбам. Она произносит одно слово: «Ничто».

Маска и личность, речь и безмолвие, актер и «душа» в финале «Персоны» остаются разведены каждый в свою сторону — какие бы странные, порабощающие, даже вампирические обличья ни приобретало их взаимодействие.

Перевод с английского Николая Пальцева

Роже Вадим

Три самые прекрасные женщины

Джейн Фонда

В ресторане «Максим» сохранилась традиция ужинов с танцами. Я пришел туда с Аннетт, с которой недавно познакомился, и несколькими друзьями и встретил там Кристиана Маркана. Он был с девушкой.

— Это дочь Генри Фонда,— сказал кто-то из моих спутников.

Джейн было тогда лет восемнадцать. Она показалась мне хорошенькой, но я бы не обратил на нее внимания, если бы она не была в компании Кристиана. Тот встал и повел ее на площадку танцевать.

Она была одета в очень скромное платье до колен, стянутое на талии, с небольшим вырезом. Прической (тоже скромной) напоминала хорошо воспитанных девушек из американских фильмов. Контраст с вычурными туалетами парижанок производил отрадное впечатление.

Мы с Кристианом имели обыкновение поддразнивать друг друга, подчеркивая или преувеличивая недостатки наших подружек. Когда он прошел в танце рядом со мной, я сунул ему в карман записку. В ней был вопрос: «Ты видел ее лодыжки?»

В тот вечер лодыжки Джейн были действительно немного опухшие. Вернувшись к своему столику, Кристиан прочитал мою записку, смял и бросил в пепельницу. И позабыл о ней. Отвлеченный разговором с кем-то, он не заметил, как Джейн незаметно забрала эту записку. Она знала меня по фотографиям в газетах и была уверена, что записка касается ее. Ей было любопытно узнать, что я о ней думаю.

Другая бы, оказавшись в подобной ситуации, рассердилась. Джейн — нет. Позднее она мне призналась, что ее эта история даже позабавила.

На следующий день она улетела в Лос-Анджелес. Именно там спустя три года мы встретились и впервые заговорили друг с другом.

Французский продюсер попросил меня заинтересовать Джейн одной из ролей в моем будущем фильме. За неделю до отъезда из Голливуда я попросил ее импресарио устроить нам встречу. И вот как-то после полудня она пришла в кафе-шоп отеля «Беверли Хиллз», где я остановился.

Джейн не была накрашена, а глядя на ее прическу, можно было подумать, что она пробежала стометровку по пляжу. На ней были джинсы и рубашка мужского покроя. Я не знал, что все это она проделала нарочно. Ее импресарио сказал: «Постарайся выглядеть «секси». Она поступила как раз наоборот. Она боялась моей репутации «творца «звезд» и специалиста по эротике». Однако, возжаждавшись шокировать меня своим видом, добилась обратного. Мне очень понравилась ее естественность.

Согласившись на встречу со мной, Джейн и в мыслях не имела дать согласие на роль, которую я собирался ей предложить. Ей просто было любопытно со мной встретиться.

Мы проговорили с ней около часа, уж не помню о чем.

Спустя еще три года Франсис Косн предложил мне снять картину по бестселлеру «Анжелика, маркиза ангелов». Он хотел, чтобы роль графини-авантюристки сыграла Джейн Фонда. Из Голливуда пришла телеграмма, которую он показал мне: «Джейн Фонда не заинтересовалась этим костюмным фильмом. Она просит также передать, что никогда не станет работать с Роже Вадимом».

Спустя несколько месяцев после этой убийственной телеграммы Ольга Хорстиг[1] пригласила меня к себе на день рождения Джейн. После съемок у Рене Клемана в «Кошках» (с Аленом Делоном) именинница успела заехать в отель, чтобы переодеться и причесаться. И выглядела прелестно. Атмосфера была приятной и раскованной. Джейн сказала, что в Париже чувствует себя одинокой.

— О вас и Алене Делоне пишут всякое,— заметила Ольга.

Окончание. Начало см. «Искусство кино», 1991, № 6, 7.

[1] Ольга Хорстиг — импресарио.— Прим. пер.

— Таковы правила игры,— ответила Джейн.— Пресс-атташе намекает на роман между главными актерами, и газеты набрасываются на информацию, не удосужась ее проверить. Опровержение в этом случае лишь подливает масло в огонь. Как доказать, что ты никогда не спала с господином, который на съемочной площадке держит тебя в объятиях полуголую перед шестью десятками людей? Ален очень милый человек, но мне не о чем с ним говорить. Мой режиссер Рене Клеман человек удивительно холодный. Сердце, кажется, у него есть, но он его глубоко прячет. Возможно, от застенчивости. В Париже у меня только один друг — продюсер Лоран. Но он женат, отец семейства, и у него нет свободного времени.

Джейн рассказала, что еще недавно страдала припадками сомнамбулизма.

— Летом я сплю нагишом, и несколько раз просыпалась совершенно голая в саду. Однажды ночью я открыла ворота на улицу. Когда я пришла в себя, то думала, что умру со стыда.

Торт с двадцатью пятью свечами оказался для нее сюрпризом. Мы спели "Happy birthday". И она рассказала, почему уехала из Голливуда во Францию.

Джейн Фонда

— Я снялась в США в шести фильмах... И сыграла в трех спектаклях. Меня наградили призом «Новый талант года»... Но я по-прежнему дочь Генри Фонда и одна из «надежд Голливуда». Журналисты прозвали меня американской Брижит Бардо.

Она остановилась, улыбнулась и продолжала:

— Я очень уважаю Брижит Бардо, но не нахожу, что похожа на нее. В любом случае, я предпочитаю быть самой собой. В Голливуде же я и сама уже не знала, кто я такая. Полуфабрикат и пленница системы. Тогда я решила уехать и сняться у Рене Клемана. Быть может, мне удастся найти себя во Франции. Все говорили, что я поступаю безответственно. Что ломаю свою карьеру. Никто еще не видел, чтобы американская актриса добилась известности в Европе. Мне ставили в пример Грету Гарбо и

Ингрид Бергман, приехавших в Голливуд из Швеции. Что Бергман, мол, сломала свою карьеру, уехав к Росселлини в Италию... Посмотрим...

Предупредив, что снимается рано утром и потому ей надо быть к одиннадцати часам дома, она оставила нас, а спустя двадцать минут позвонила из отеля сказать Ольге, что провела лучший вечер в Париже с тех пор, как приехала сюда.

Повесив трубку, Ольга улыбнулась:

— Ты обольстил ее.

Обольщен же был я. И не смел надеяться, что это влечение будет взаимным.

Продюсеры «Хоровода» Робер и Раймон Аким хотели предложить Джейн роль в фильме. Я рассказал им о телеграмме Франсису Косну.

— Это ничего не значит,— заявили они.— От актеров можно ждать чего угодно.

Они сделали предложение через Ольгу Хорстиг, и, к моему великому удивлению, Джейн согласилась. Этот поворот объяснялся не только вечером у Ольги. Джейн решила работать во Франции. Престиж автора сценария Жана Ануйя, блестящий актерский состав будущего фильма и тот факт, что все советовали ей согласиться, победили ее опасения. Она не находила себя ни красавицей, ни «секси» и не понимала, отчего я интересуюсь ею. Моя репутация и притягивала ее, и внушала страх. Как в жизни, так и в кино.

В свои двадцать пять лет Джейн Фонда выглядела очень самоуверенной особой, осознающей то впечатление, которое производит ее внешность. Она была убеждена,— судя по ее интервью,— что скоро станет «звездой», сурово судила отца и брата и была всегда готова шокировать общественное мнение.

В ее характере было рваться вперед, насмехаться (внешне) над общественным мнением, но на самом деле она была куда менее самоуверенна, чем пыталась представить. Задавала себе множество непростых вопросов относительно собственной карьеры, отца и даже своей личной жизни. Ей казалось, что она ничего еще не достигла. Это ее беспокоило.

Известный музыкальный издатель Эдди Баркей давал ежегодно в канун Нового года большой костюмированный бал. Огромный павильон в Булонском лесу заполнялся всем (или почти всем), что есть в Париже знаменитого и талантливого. Джейн изображала Чарли Чаплина — с усиками, шляпой, тросточкой. Я оделся офицером Красной Армии.

Всю ночь между нами шла странная игра. Она скрывалась от меня, находила, снова убегала. К пяти утра в зале осталось человек двадцать. Джейн была среди них.

«Вы забыли о новогоднем поцелуе»,— сказал я ей.

И поцеловал в губы.

Она посмотрела на меня, казалось, хотела что-то сказать, но передумала и присоединилась к своему другу Лорану, попросив проводить ее домой.

Спустя несколько дней я отправился на студию «Эпине» повидать Жана Андре, художника всех моих картин. Он наблюдал за постройкой декораций для фильма Рене Клемана «Кошки». Мы поболтали, попивая виски в студийном баре. На улице шел проливной дождь.

Внезапно распахнулась дверь, и вошла Джейн. С ее волос стекала вода. За минуту до этого она снималась в постельной сцене и, чтобы пересечь двор, набросила на ночную рубашку плащ. Она была очень красива, запыхавшаяся, вымокшая под дождем, с блестящими глазами. Увидев меня, Джейн смутилась.

Именно в эту минуту я понял, что влюблен.

Через два часа я проводил ее в отель «Реле Биссон» и поднялся в ее номер.

Окна выходили на Сену. Стояла большая кровать, потолок украшала лепнина, была еще софа, на которую мы упали, как только она сняла свой плащ...

Впервые в жизни, покидая одну женщину, я сразу оказался в объятиях другой. Я не хотел обманывать Катрин. С тех пор как мы перестали ссориться, я испытывал к ней еще большую нежность. Казалось, она соглашалась на разрыв без особого огорчения. Однако, мне кажется, страдала больше, чем я. Возможно, не из чувства любви, а от сознания, что я бросил ее.

Однажды Джейн сказала, что должна на двое суток поехать в Женеву со своим другом Лораном. Едва она уехала, я почувствовал, как мне ее не хватает. Оставшись с Кристианом Марканом, Морисом Роне и несколькими друзьями, я постарался забыть свое одиночество. Мы расстались незадолго до зари.

Я уже говорил, что мне случалось ошибаться квартирой. Вместо того чтобы ехать в «Реле Биссон», я поехал на авеню Энгра. Открыв дверь, я прошел в спальню, где разделся без шума и забрался в постель.

Катрин смотрела на меня, не веря своим глазам.

— Можно узнать, что ты тут делаешь? — спросила она меня, когда я растянулся рядом с ней.

Только тогда я понял свою ошибку.

— Прости,— сказал я ей.— Я спутал адрес.

Катрин что-то сказала мне, но я был слишком усталым, мне слишком хотелось спать, и я уснул раньше, чем она закончила фразу.

Когда я проснулся, постель была пуста. В столовой стояла Катрин и молча смотрела на меня, как на животное, которое видит впервые.

— Что ты мне сказала вчера? — спросил я.

— Я попросила тебя одеться и убираться вон.

— А что ты сделала, когда я уснул?

— Сначала я подумала о том, чтобы вызвать полицию. Но ведь это твоя квартира. Тогда я решила задушить тебя подушкой, но потом передумала: идти в тюрьму из-за такого типа, как ты, неохота. Да еще я была слишком усталой, чтобы вытащить тебя за ноги в коридор. И тогда я уснула.— После паузы она добавила: — Тебе не стыдно, Вадим?

— Стыдно,— ответил я.

Это была правда.

Когда Джейн вернулась из Женевы, я спросил ее:

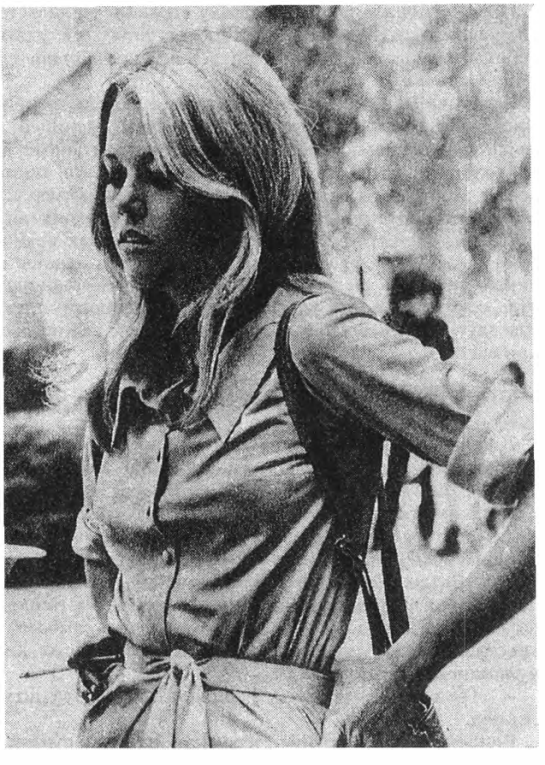
— Скажи, Лоран был твоим любовником?

— Да.

— Ты была влюблена?

— Я была одна. Он был такой милый, надежный. Он мне помог.

— Зачем же эта поездка в Женеву?



Джейн Фонда в фильме «Погоня» (реж. А. Пенн, 1965)

— Чтобы все уладить с Лораном. Мне хотелось также оказаться вдали от тебя, чтобы разобраться в себе.

Я начал понимать Джейн. Она была чертовски практична.

— Ну и что?

— Я люблю тебя.

Потом я спросил ее:

— Ты спала с Лораном? В Женеве?

— Да. Я уже сказала тебе: я хотела все понять.

Оправившись от первого потрясения, я, как ни странно, почувствовал, что успокоился. Впервые я встретил женщину, которая не лгала.

Меня привлекали в Джейн совсем не те достоинства, которые признают в ней сегодня,— политическая смелость, дар лидера, приверженность идеалам феминизма, ее невероятные успехи в кино и в делах. Меня не восхищал широко известный образ женщины-интеллектуалки, которая отказывается жертвовать своим очагом ради идей и идеями ради очага. Нет, я видел в Джейн уязвимость, скрытую под видимостью силы и веры в себя, я видел, как она ищет свое естество. Но, разумеется, меня притягивало и другое — ее лицо, ее тело и тот факт, что физически мы очень подходили друг другу.

Мы оба были сильно влюблены, и тем не менее Джейн и не думала, что наши отношения затянутся надолго. Она не хотела никаких взаимных обязательств. По ее мнению, еще не пришел момент связать свою жизнь с мужчиной.

После окончания съемок «Кошек» продюсеры больше не оплачивали гостиницу. Мы решили снять маленькую квартирку.

Я нашел идеальное гнездышко на улице Сегье, узенькой улочке близ площади Сен-Мишель, в нескольких метрах от Сены. Трудно было мечтать о более романтическом месте... Я проводил все время в конторе продюсеров, где заканчивал подготовку к съемкам «Хоровода». Джейн ходила по музеям, брала уроки французского и писала письма друзьям, отцу, брату и бывшей мачехе Сьюзен, предпоследней госпоже Фонда, которую очень любила. Она много читала, в частности, по истории и политике. Я посоветовал ей прочесть «Надежду» Мальро, «Мать» Горького и «Князя» Макиавелли. Последнюю книгу она не дочитала. Политика, или, точнее, применительно к Макиавелли — механика политики пока еще ее не интересовала...

Снимать Джейн было настоящим удовольствием. Она была внимательна к моим указаниям, дисциплинированна, всегда старалась сделать все как можно лучше, пунктуальна, словом, она истинная профессионалка. Чего не всегда скажешь о французских и итальянских актрисах.

Профессиональную подготовку Джейн можно было считать идеальной. Ученице Ли Страсберга (основателя знаменитой «Актерс студио»), ей удалось связать теорию с практикой благодаря опыту работы на сцене и в кино. Ее режиссерами были такие знаменитости, как Джордж Кьюкор, Джордж Рой Хилл, Рене Клеман.

И тем не менее ей явно чего-то не хватало — пожалуй, истинной спонтанности, непосредственности. Она была лишь удивительно способной ученицей, никак не решавшейся отпустить уздечку и дать своей личности расцвести. Джейн слишком много анализировала. Но вскоре убедилась, что, стараясь разложить чувства по полочкам, стремясь все тщательно взвесить, она сковывала свою индивидуальность. Поэтому Джейн была очень восприимчива к моим советам. Все мои усилия были направлены в одну сторону: придать ей уверенность в своих внешних данных и в глубине своей натуры. То есть я старался давать ей свободу для спонтанных реакций, не посягая на уже немалый кинематографический опыт. Это была трудная и деликатная задача, которая дала плоды через несколько лет,— тогда я никак не хотел ее торопить. Я был лишь гранильщиком бриллианта: драгоценный камень существовал, ему только не хватало блеска, который превращает камень в бриллиант, хорошую актрису в «звезду». Позднее (при поддержке других режиссеров) она прошла тот путь, который вел к всеобщему признанию, увенчанному двумя «Оскарами».

●

Мне всегда хотелось посетить страну моих предков, но под тем или иным предлогом я откладывал эту поездку.

Джейн сказала мне однажды, что очень хочет увидеть Россию, и мы решили по окончании съемок отправиться в Москву. С нами поехала Моник Карон. Она говорила по-русски, что позволяло нам, как мы рассчитывали, обойтись без переводчика «Интуриста».

Русские построили огромный самолет «Ильюшин», на котором можно было долететь до Москвы и до Кубы без посадок. Мы сели на этот странный самолет в аэропорту Бурже. Чтобы пройти в салон, нам пришлось миновать пилотский отсек, в котором молча сидела дюжина человек в одинаковой синей форме. Затем надо было одолеть коридор, напоминавший вагон поезда, в котором были расположены купе с задвигающимися дверьми на манер Восточного экспресса. Пройдя бар и своего рода ресторан, вы вступали в пространство, напоминавшее самолет, где пассажиры размещались в тесных и неудобных креслах. Потом следовало помещение первого класса с роскошными и очень комфортабельными пульмановскими креслами.

— Ты ведь не станешь утверждать, что эта штука сумеет оторваться от земли,— забеспокоилась Джейн.

Вопреки всякой логике, огромная машина сумела-таки взлететь, и, несмотря на шум восьми турбореактивных винтовых моторов, полет прошел очень приятно. Стюардессы были милы и не навязывали пассажирам совершенно идиотские правила. А при посадке они оставили на столе бутылки водки и рюмки, за что я их горячо поблагодарил.

К удивлению Джейн, мы миновали таможню в Москве в десять раз быстрее, чем в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке.

Брат моей монтажницы, Тото Меркантон, жил в Москве и имел машину. Он встречал нас в аэропорту.

Проезжая мимо большого жилого дома в предместье Москвы, Джейн увидела маленького мальчика на трехколесном велосипеде.

— Смотри! — воскликнула она с большим удивлением.

— Что там? — спросил я.

— Мальчик. У него трехколесный велосипед.

Она считала, что у маленьких советских детей нет игрушек, и я только тогда понял, какая гигантская пропасть разделяла США и Россию благодаря усилиям пропаганды с обеих сторон.

Я же обнаружил в России именно то, что ожидал: никакой роскоши, но и отсутствие нищеты, серьезные жилищные проблемы, гнетущую и отвратительную бюрократию, мало полицейских в форме (полиция тут якобы политическая, а стало быть, невидимая), туристов, жалующихся на плохое обслуживание в отеле и ресторане, бедные полки магазинов, новый привилегированный класс руководителей партии, членов их семей и друзей, так же мало обеспокоенных материальной стороной жизни среднего русского жителя, как короли в Версале, которых ничуть не волновало убогое существование крестьян. Однако это также теплый, любящий посмеяться, повеселиться, выпить народ, потихоньку

критикующий свое правительство, но не рискующий высказывать свое недовольство открыто. В массе своей народ приспособился к этой жизни и убежден, что, несмотря на все недостатки, социализм лучше капитализма.

Джейн больше всего потрясли добродушные бабушки, стоящие по три часа в очереди за каким-нибудь редким продуктом, и веселые вечера, которые мы проводили в немного перенаселенных квартирах. Поразил уровень культуры студентов: те, с которыми мы встречались, бегло говорили по-французски и по-английски и лучше Джейн знали Соединенные Штаты и их литературу.

Генри Фонда был самым известным в России американским актером. Его дочь всюду очень тепло принимали. Я был знаком (по встречам в Риме) с актером и режиссером Бондарчуком. Он пригласил нас на студию, где снимал экранизацию «Войны и мира» Толстого. Фильм должен был идти восемь часов.

Восхищаясь громадными декорациями, Джейн заметила:

— Похоже на Голливуд.

Бондарчук был без сил, на грани нервного срыва.

— Почти три года я работаю над этим фильмом, больше не могу,— признался он нам. И предложил мне вместо него закончить «Войну и мир». У него хватило сил, чтобы улыбнуться и добавить: — Ты не волнуйся, я провожу Джейн в Париж.

Естественно, поездка в Россию не имеет прямого отношения к повороту во взглядах Джейн Фонда, к ее политической карьере. Но определенное психологическое воздействие на нее эта поездка, несомненно, оказала. Именно после посещения Москвы и Ленинграда она стала подвергать сомнению те взгляды, которыми была напичкана в своей стране.

Сомнение всегда порождает размышление.

●

«Шербурские зонтики» имели триумфальный успех в Канне, а спустя два месяца получили приз Луи Деллюка. Следом за ними Катрин Денев снялась сразу в двух фильмах — «Жизнь в замке» и «Компаньон». В тот год ее имя чаще встречалось в журналах, чем имя Брижит Бардо, которая уединилась на своей вилле в Сен-Тропезе и категорически отвергала все присылаемые ей сценарии.

Катрин не высказывала никакой горечи, когда журналисты спрашивали ее о нашем разрыве. В «Жур де Франс» (4 июля 1964 года) она говорила: «Между нами нет никакого морального разрыва. Он отец моего сына. Я обязана ему самыми счастливыми днями в жизни. Расставшись физически, мы не чувствуем себя в разлуке... Мы с Вадимом никогда не забудем друг друга, что бы ни случилось».

Джейн же явно чего-то не хватало. Спустя год после рождения нашей дочери Ванессы она заявила: «Достигнув тридцати двух лет, я обнаружила, что потеряла тридцать два года жизни» (если бы она была наделена даром речи уже в момент рождения, то сказала бы акушеру, помогавшему матери: «Я потеряла девять месяцев своей жизни»).

Я не отдавал себе отчета в том, что Джейн уже тогда выказывала некоторые симптомы одного из видов прогрессирующего американского пуританства. Потребность оправдывать свое право на существование, оказывая влияние или определяя судьбу других людей,— для их же блага. «Жизнь без цели — потерянная жизнь» — эту фразу она могла бы считать своим девизом. Очень благородная позиция, в какой-то степени я ею восхищаюсь. Но я не могу ограничить свою жизнь стремлением к определенной цели. Я придаю слову «жизнь» более широкий смысл, который не исключает ни удовольствий, ни потраченного впустую времени (потерянного, пропавшего, как сказала бы Джейн), ни всех тех радостей, что дает в распоряжение думающих людей Творец этой прекрасной планеты по имени Земля.

В одном Джейн решительно отходила от традиционных пуританских установок, унаследованных от протестантов XVI и XVII веков, она не связывала идею секса с понятием греха. В этой области она была — и осталась — женщиной, свободной от всяких комплексов вины.

Однажды, вернувшись с пляжа, я обнаружил письмо Катрин.

«Среда 22 июля.

Я больше ничего не могу сделать для себя. Но сегодня вечером ты единственный человек, с которым я могу говорить, как сама с собой».

Это было длинное письмо. Мольба о помощи и прощание. Письмо, в котором смешивались горечь и меланхолия, страстные признания и упреки. Катрин, которая так редко сбрасывала маску, выглядела человечной и уязвимой.

Она поняла, что способность обнаруживать свои слабости есть привилегия сильных и благородных личностей. В тот день я снова почувствовал уважение к ней. Не как к актрисе или подруге, но как к женщине, способной писать сердцем; я почувствовал ее беспомощность, благородство, слезы и улыбку.

Катрин пришла бы в ужас, если бы я показал ей сегодня это письмо. Как жаль, что душа вечно прячется за броню страха, едва только сталкивается со славой. А ведь душа не создана, чтобы прятаться. Душе не может быть стыдно.

Я много раз перечитывал это замечательное письмо. И вспоминал свою последнюю встречу с Катрин в Тоскане, где она снималась. Я приехал за Кристианом, чтобы отвезти его в Аржантьер, в долину Монблана, где снял дом. Когда Катрин вернулась со съемок, была уже ночь. Преграды, рожденные воспоминаниями, раздорами, любовью, казалось, были убраны. В ту ночь я подумал, что все можно уладить, что приключение с Джейн — всего лишь мечта, что Кристиан вырастет в семье — с любящими отцом и матерью.

Наутро вместе с нашим сыном мы пустились в путь. И дьявольская машина снова заработала. Мы опять стали ссориться, началась война слов и открылись старые раны.

Приехав в Аржантьер, Катрин не захотела выйти из машины. Я поставил свой чемодан и чемодан Кристиана на край дороги и, взяв ребенка на руки, пошел к дому. Джейн вышла из дома и поцеловала меня. Я обернулся и не смог увидеть выражение лица Катрин. Она развернулась и на полной скорости помчалась по петляющей дороге.

Вернувшись в Париж, Джейн сказала мне:

— Мне предлагают фильм в Голливуде.

— У тебя есть сценарий?

— Да, это вестерн. Я откажусь.

Я попросил разрешения прочитать сценарий, он назывался «Кэт Баллу».

— Это не классический вестерн,— сказал я ей на другой день.— Это хорошая комедия.

Я знал, что она мечтает вернуться в Америку, чтобы доказать отцу и Голливуду, что ее решение уехать во Францию было разумным.

— Мне нравится эта Кэт Баллу,— настаивал я.— Это нежная, современная и забавная женщина. Именно то, что тебе нужно на этой стадии твоей карьеры.

Она еще подумала, но в конце концов ответила студии «Коламбиа» согласием.

Сойдя с самолета в Лос-Анджелесе, она позвонила мне по телефону.

— Догадайся...— сказала она мне.

— Я тоже,— ответил я ей.

●

...Лес в октябре горел желтыми, красными и оранжевыми красками: настоящее пиршество цветов. Я взял напрокат машину в Денвере и доехал почти до Колорадо Спрингс, где Джейн снималась в «Кэт Баллу». Там мы провели несколько чудесных дней.

В Нью-Йорке мы с Джейн поселились у ее отца на 73-й улице, близ Лексингтона.

До этого я дважды встречался с Генри Фонда на приемах, мы мило болтали. Это был очень сдержанный человек, вежливый, с абсолютной аллергией к любому намеку на свою личную жизнь. Спросить его, скажем, рано ли он встает или не снятся ли ему кошмары, означало доставить ему такую же неприятность, как если спросить женщину, да еще на публике, кричит ли она во время полового акта.

О сложных отношениях Фонда с детьми было немало разговоров. Мне представляется однако, что в основе их лежали скорее «семантические» проблемы. Джейн, например, страдала от внешней холодности отца, которую расценивала как отсутствие любви. Однажды она мне рассказала: «В шестнадцать лет я целый месяц снималась для обложек, чтобы заработать ему на подарок ко дню рождения. Он сказал «спасибо», но даже не открыл пакет, не посмотрел, что было внутри. Я весь вечер проплакала в своей комнате».

Ее брат Питер реагировал на отцовскую холодность более опасно. В одиннадцать лет, неловко обращаясь с ружьем, он выстрелил себе в живот. Говорили о попытке самоубийства. «Все было не так,— рассказывала Джейн.— Хотя это и не был, вероятно, просто несчастный случай. Скорее, романтический способ привлечь к себе внимание. Не знаю... Питер ужасно закомплексован. Ему нужна любовь».

Одно было ясно: отец и дети с трудом общались друг с другом.

Незадолго до нашего приезда в Нью-Йорк Генри Фонда расстался со своей последней женой Афдерой, итальянской аристократкой, особой очень темпераментной, чрезмерной в выражениях и поступках. Весьма колоритная личность, она была полной противоположностью своему мужу.

Я сидел в гостиной и, машинально теребя бархат, покрывавший кресло, порвал его с одной стороны. И тогда заметил под ним четыре слоя разных тканей. Оставшись наедине с Джейн, я спросил ее, что это значит.

— После очередной свадьбы,— объяснила она,— каждая новая папина жена, входя в этот дом, заказывала новую обивку, выбирая свой любимый цвет.

Сей геологическо-матримониальный аспект жизни привел меня в восхищение: браки Генри Фонда можно было пересчитать, его биографию — исследовать подобно тому, как изучают историю по земным срезам — вскрывая напластования земли.

●

Моя мама очень любила Джейн.

Они разговаривали о роли женщины в современном обществе и сетовали по поводу того, что я не выбираю строго сюжеты своих фильмов.

— Это уникальная, необыкновенная женщина,— говорила мне мама о Джейн.— Она станет более знаменита, чем ты, чем Брижит Бардо или Катрин Денев. Она будет увлекаться великими целями и мужчинами, которые помогут ей обрести общественный имидж. Очень скоро она почувствует, что ей недостаточно быть только актрисой, она захочет большего.

Я понимал, что Джейн ищет себя, но надеялся, что счастливая любовь, успех в профессии и, быть может, ребенок дадут положительный ответ на ее поиск. Моя мать смотрела дальше.

Когда Джейн вбила себе в голову купить во Франции дом и влюбилась в ферму XVIII века

около Удена, я понял, что она действительно решила жить со мной. Мы никогда не говорили о браке иначе, как о пустой формальности, в которой ничуть не нуждались, чтобы быть счастливыми.

Биографы Джейн Фонда писали: «Вадим настоял, чтобы она вышла за него замуж. В конце концов, она сказала: «Да». Я не только не настаивал, но даже не намекал на то, чтобы узаконить наш союз. Вообще утверждать, что Джейн способна принять такое решение из слабости, от усталости или просто по доброте душевной, означает совсем не знать ее. Никогда бы она не позволила кому-то решать что-то за нее по поводу важнейшего шага в своей жизни.

Другие спекуляции велись вокруг того, что я якобы нуждался в рекламе. Тогда почему же этот тайный брак, о котором печать, слишком поздно информированная, почти ничего не писала? О свадьбе знали только несколько самых близких людей. Мы арендовали частный самолет, чтобы отправиться в Лас-Вегас, где Джейн послала меня одного в муниципалитет — купить лицензию и подписать бумаги. Церемония состоялась в номере нашего отеля «Дюна» в присутствии восьми свидетелей, которые никому не сказали о событии ни слова. Большая часть друзей и моя семья были информированы только на другой день.

Первым сюрпризом во время брачной церемонии была реакция Джейн — она расплакалась. Значит, она придавала какое-то значение символическому смыслу бракосочетания.

Мы провели вечер и часть ночи, смешавшись с туристами из отеля. Мы были счастливы. Мы не смели произнести слово «навсегда», но искренне надеялись, что состаримся вместе.

Я выиграл в баккара две тысячи долларов, и на другой день тот же маленький самолет высадил нас в Барбенке. Жизнь мистера и миссис Племянников пошла своим чередом, без видимых изменений.

Но вопрос не был снят с повестки дня: отчего мы все же поженились?

Возможно, Джейн уже тогда хотела стать матерью и думала, что лучше, чтобы у ребенка были женатые родители. Она возмущалась при мысли, что сердцеед Вадим приобщит к списку своих жертв наивную американку. Выйдя за меня замуж, она придала нашему союзу моральный смысл. Словно говоря: мы любим друг друга, как и все на свете, мы хотим быть счастливы, как все на свете, мы хотим быть семьей.

Джейн свойственно все доводить до конца. Брак подтверждал, что в данный момент она готова быть идеальной женой и матерью. Добавлю, что Джейн всегда была куда более чувствительна к общественному мнению, чем заявляла в печати, где ее высказывания часто носили характер провокации.

Про себя же могу сказать определенно: я был рад жениться на Джейн. Хотя я и не придаю этому большого значения, но в США я чувствовал себя гораздо лучше в качестве мужа, а не любовника (что-то вроде части багажа) известной актрисы.

Для большинства людей брак — это самоцель, необходимый общественный договор для счастья семейной пары. Для нас обоих это означало нарушение наших принципов. А разве, идя на нарушение правила, не устанавливаешь новые?

Сами того не зная, мы спровоцировали эпидемию. Через пять дней после Лас-Вегаса, 19 мая, Катрин Денев в Лондоне вышла замуж за Дэвида Бэйли[2], а в декабре Ширли Адамс стала пятой женой Генри Фонда.

К браку Генри я был подготовлен, а вот брак Катрин меня удивил. Она ведь сотни раз говорила журналистам, что против этой архаичной церемонии и что для настоящей любви не существует законного договора, потому она всегда и отказывалась выйти за меня замуж.

Быть может, с ее стороны это был реванш, взятый у судьбы: то, что у нее не получилось со мной, ей, мол, удастся с другим. Параллель с моей собственной жизнью была очевидна. Я влюбился в знаменитую американскую актрису, она — в знаменитого английского фотографа. Я провожу большую часть жизни в Штатах, она будет проводить — в Лондоне. Я женился на американке, она вышла замуж за англичанина.

Совпадение?

●

В начале 1966 года я закончил сценарий «Добычи», современной экранизации романа Золя о буржуазии и финансовых воротилах Парижа конца XIX века.

Какие бы роли до сих пор ни играла Джейн — серьезные или легкие,— все они были сделаны как бы из одного куска — характеры героинь на протяжении фильмов не менялись. Роль в «Добыче» была иная. Она играла женщину, которая к концу картины превращалась в абсолютно другого человека.

Некоторые критики упрекали меня в том, что я не слишком строго следовал за романом Золя. В большинстве стран Европы картина была воспринята с уважением, но для Джейн она стала грандиозным успехом — и творческим, и коммерческим. Она выиграла свое пари, доказав, что может быть «звездой», не дожидаясь признания в Голливуде («Оскар» она получит несколько лет спустя). Это был решающий шаг в ее карьере. Она стала номером один в списке самых «дорогих» актрис, что свидетельствовало о разнообразии ее творческих возможностей.

Вскоре после выхода «Добычи» мы были приглашены поужинать на остров Сен-Луи к Жоржу Помпи-

[2] Дэвид Бэйли — популярный фотограф.— *Прим. пер.*

ду, тогда премьер-министру. Это был высокообразованный человек и любитель искусства. Его жена Клод разделяла его любовь к живописи, скульптуре и антиквариату.

Нас было человек пятнадцать за столом. К полуночи гости стали расходиться. Спустя два часа премьер-министр, его жена, Джейн и я все еще болтали в салоне. Точнее, я разговаривал с Клод, а Джейн и хозяин дома восхищались в соседнем кабинете картиной Шагала.

Все крупные политические деятели Франции всегда были поклонниками красивых женщин. Помпиду не был исключением из правил. Когда Джейн вернулась в салон, она казалась не только восхищенной, но и удивленной оказанным ей вниманием. Я разгадал по ее глазам, что она хотела мне сказать, и напомнил хозяевам, что мы рано встаем.

— Я тоже,— вздохнул Помпиду.

Может быть, наш уход его и разочаровал, но он не показал этого. Когда мы снова увидели его, он уже стал президентом республики, но был по-прежнему любезен с Джейн.

●

Однажды в мой дом в Малибу[3] пришло письмо, адресованное Джейн. Она его прочла, смяла и выбросила в корзину. Не в моих обыкновениях задавать жене вопросы по поводу подобных писем. Но тут я и сам не знаю, под влиянием какого импульса изменил своему правилу.

— Что там?

— Итальянский продюсер Дино Де Лаурентис предлагает мне роль в фильме, сделанном на основе комикса.

— Можно прочесть?

— Конечно.

Я вынул письмо из корзины, разгладил и прочел. Речь шла о французском, хорошо известном комиксе, героиня которого носила имя Барбареллы. Сначала Дино решил предложить роль Брижит Бардо и Софии Лорен, но они отклонили его предложение. Они среагировали точно так же, как Джейн: «Персонаж комикса? Это несерьезно!» Тогда мир еще не знал «Звездных войн», «Супермена» или «Искателей потерянного ковчега». Но я уже давно мечтал снять фильм на базе научно-популярного сюжета или комикса.

Я объяснил Джейн, что кино развивается, что вскоре фантастика и галактические комедии в стиле «Барбареллы» займут важное место. Я не очень убедил ее, но она поняла, что я увлечен этим сюжетом и написала Дино Де Лаурентису.

Во второй раз Джейн из любви ко мне принимала решение, которое имело значение для ее карьеры. За два года до этого продюсеры «Доктора Живаго» предложили ей роль, которую Дэвид Лин отдал в конце концов Джулии Кристи. Джейн тогда отклонила предложение, поскольку не желала провести семь месяцев в Испании вдали от меня. А между тем она умирала от желания сняться у знаменитого английского режиссера.

В августе я начал съемки «Барбареллы» в студии Дино Де Лаурентиса в Риме.

Титры шли на фоне Барбареллы, которая освобождалась от своего костюма космонавта и начинала плавать совершенно голая между обитыми мехом стенами своего космического корабля. Это был трюк с невесомостью, который с тех пор стал классическим...

В отличие от Брижит Бардо, которая не стеснялась своей наготы, Джейн чувствовала себя несчастной, когда ей приходилось раздеваться на съемке. Вовсе не по моральным или политическим причинам: ее провокационные заявления об эксплуатации женского тела средствами масс-медиа появятся позднее. Просто она не считала себя достаточно хорошо сложенной... Зрителям, имевшим возможность восхищаться совершенством ее тела в «Барбарелле», в это трудно поверить.

Съемки были очень трудными для Джейн. Она надевала металлический корсет и висела на кране на расстоянии десяти метров от земли. На нее нападала стая обезумевших птиц, ей приходилось скользить по трубам, ее кусали куклы-каннибалы, ее запирали в дьявольской машине. Костюмы у нее были в высшей степени неудобные. Но она проявила мужество и терпение. Благодаря ей на съемке создалась очень приятная атмосфера — что, надо сказать, большая редкость в кино, особенно когда делается технически сложный фильм.

Мы сняли дом на виа Аппиа Антика — самый древний жилой дом в Риме.

...Однажды вечером, вернувшись со студии, Джейн передала мне трубку:

— Тебя спрашивает хорошо известная тебе особа.

Я взял трубку и услышал знакомый голос — детский, однако с чувственными интонациями:

— Вава? Это твоя бывшая жена. Мы соседи. Я сняла виллу Лоллобриджиды на виа Аппиа. Догадайся, какую глупость я сделала?

— Ты вышла замуж.

— Год назад. Я госпожа Гюнтер Закс.

— Трудно не знать этого.

Я не видел Брижит в роли жены знаменитого германского миллиардера. Этот брак удивил меня,

[3] Пригород Лос-Анджелеса на побережье, где Вадим и Джейн Фонда снимали дом.— *Прим. пер.*

ведь у Брижит была аллергия к знаменитостям и представителям власти. Она презирала все, что венчало успех,— карьеру, честолюбие, ложь.

Исключением из правил был Гюнтер Закс. Для одних он был роскошным плейбоем, для других — последним великим сеньором, но со мной согласятся все, если я скажу, что у него был свой стиль. Правда, привлечь Брижит стилем трудно. С моей точки зрения, Закс был полной противоположностью тому, что я желал своей бывшей жене. Но он был широким человеком, романтиком на свой лад, и Брижит, уставшая от ревности и эгоизма молодых возлюбленных, вероятно, почувствовала потребность в мужчине, который взял бы ее под свою защиту. Этот экстравагантный брак был заключен 14 июля 1966 года. «Вовсе не потому, что мой тевтонец интересуется взятием Бастилии, просто эта цифра — его фетиш»,— сказала она.

С Гюнтером в первый и в последний раз Брижит досталась жизнь «звезды» — полеты на личном «Боинге», Лас-Вегас, Монако... Роскошные виллы с фонтанами. Гюнтер играл по-крупному и дерзко выигрывал. Всегда ставя на цифру 14... Газеты писали об идеальном браке. Я же подозревал, что за внешней оболочкой счастья все было совсем не так просто, как думали люди.

Гюнтер и Брижит пригласили меня к себе. Я застал мадам в огромной комнате в шортах и свитере — маленькая фигурка, почти незаметная среди слишком громоздкой для нее старинной мебели. Брижит показалась мне растерянной и очень одинокой. Когда она повернулась в мою сторону, я увидел слезы на ее глазах. Целую вечность я не видел ее плачущей.

Она улыбнулась.

— Я немного печальна, мой Вава.

Вытерла ладонью слезы и поцеловала меня. Мы долго стояли обнявшись. Наконец, Брижит взяла себя в руки и обрела чувство юмора.

— У меня есть метрдотель,— сказала она,— три горничные, шесть нянек, четыре садовника, один шофер, две герцогини, бывший король Греции или Испании, уж не знаю, дальний родственник мафиози из Невады, приятели — Серж Маркан, принц Савойский, Пол Ньюмен, Висконти, Ава Гарднер, у меня есть муж, который меня балует... И тем не менее мне все обрыдло, обрыдло, как никогда в жизни...

Еще до конца года Брижит решила развестись. Отказалась взять у Гюнтера деньги, вернула ему все драгоценности. Они сохранили добрые отношения. Позднее Брижит поведала, что сказал ей Гюнтер: «Ты похожа на прекрасный парусник с повисшими парусами. Если никто не станет их надувать, корабль останется неподвижным». И добавила: «Ветер должен откуда-то подуть... Драма моей жизни в том, что я не могу надувать парус сама».

●

...Мы с Джейн провели сутки в нашем доме в Удене, прежде чем отправились в Роскофф — это в Бретани,— где нас уже ждала съемочная группа «Необыкновенных историй».

Этот фильм состоял из трех новелл по Эдгару По. Их снимали разные режиссеры: Луи Маль (с Брижит Бардо и Аленом Делоном), Феллини (с Теренсом Стампом) и я. Мои главные актеры носили одну фамилию — Фонда: Питер и Джейн. В первый (и пока единственный) раз брат и сестра снимались вместе.

Питер был специфическим американским продуктом «новой волны» 60-х годов. Он любил рок и певцов типа Боба Дилана, уважал травку и шампиньоны, знал лексику хиппи. Хорошо разбирался в делах, весьма почтительно относился к доллару. Все это удивительным образом уживалось с пацифизмом и спиритуалистской философией жизни, слегка окрашенной гедонизмом... Питер любил играть на гитаре. Своим видом несколько потерянного подростка и обезоруживающей улыбкой он очаровал всех на съемочной площадке.

Пейзаж Бретани суров, драматичен и прекрасен. Как-то мы с Джейн пошли прогуляться. Джейн была задумчива. Когда начался дождь, мы спрятались в небольшой блинной, заказав горячего вина с корицей и маисовую лепешку. Тут только Джейн пришла в себя. Сказала, что в последнее время часто вспоминает мать.

— Возможно, потому что я все еще думаю о ребенке,— добавила она.

Джейн была еще маленькой, когда ее мать стала страдать нервной депрессией. Состояние ухудшалось, и ее пришлось госпитализировать. С присущей детям жестокостью Джейн упрекала мать за эту вынужденную разлуку, воспринимая ее болезнь как предательство.

— Мне было двенадцать лет,— рассказывала она,— моя мать находилась в больнице, и я не виделась с ней несколько недель. Как-то, глядя в окно, я заметила, что к дому подъехала машина и из нее вышла мама. Ее сопровождали два санитара. Я не хотела ее видеть, не хотела говорить с ней. Я сердилась на нее... Вероятно, за то, что видела ее так редко. Дети не прощают отсутствие. Но я знала, что люблю ее. Я тогда и Питеру запретила выходить из комнаты. В течение часа я слушала, как мама меня зовет, но не тронулась с места. Я окаменела. В конце концов один из санитаров сказал, что пора ехать. «О, нет, подождите. Мне надо с ней поговорить». И мама снова позвала меня. Потом смирилась и последовала за санитарами. Я вышла из своего укрытия и через окно увидела, как машина развернулась и уехала. Вскоре моя мать покончила с собой — в больнице, в своей палате. Мне сказали на другой день, что она умерла. И только много лет спустя я узнала, что она перерезала себе горло.

Естественно, Джейн корила себя за то, что не вышла к матери. Что та хотела сказать дочери? Был ли это зов о помощи? Решила ли она уже тогда умереть? Отказалась бы она от своего решения, если бы Джейн согласилась встретиться с ней? Все эти вопросы так и не получили ответа.

Проглотив вторую лепешку, Джейн призналась мне:

— Я много лет наблюдаю, как ты обращаешься со своими детьми. Это внушает мне доверие. Кажется, я больше не боюсь иметь ребенка.

Как я уже рассказывал, Натали жила с Джейн и со мной, лишь иногда во время каникул навещая свою мать. Зато Катрин Денев оставила Кристиана при себе. Но и он много времени проводил с нами.

— Хочешь иметь ребенка? — спросила Джейн.

— Я сойду с ума от радости.

— В доме будет трое детей. Не много ли?

— У нас пять кошек, шесть собак, четыре итальянца для обслуги. Трое детей не помешают,— заметил я.

●

Замужество Катрин Денев с Дэвидом Бэйли (как и брак Брижит с Гюнтером Заксом) не было продолжительным. Оно продлилось не больше года. Эти две актрисы были совершенно разными. Немногое их роднило, пожалуй, лишь то, что они обе не впадали в меланхолию, когда их спутники оказывались в немилости. Да еще они обе, каждая по-своему, не допускали, чтоб им противоречили, привыкнув к тому, что на съемочной площадке удовлетворяются любые их желания.

В эпоху, когда я жил с этими божественными созданиями, ни Брижит, ни Катрин еще не стали «звездами», и к тому же они были очень молоды. И тем не менее я видел, как получила развитие такая общая их черта, как властность,— они не могли не командовать близкими людьми и потому постепенно окружали себя друзьями — мужчинами и женщинами, которые во всем им поддакивали.

Успех и к Катрин, и к Брижит пришел без большого труда и очень рано. И поскольку все доставалось им так просто, они, позабыв о важнейшем факторе успеха — везении, считали, что всегда и во всем поступали правильно. Джейн сильно отличалась от прежних моих жен. Строгая к самой себе, она умела быть внимательной к другим. В доме никто не осуществлял диктатуру. Я был более капризен, она — более вспыльчива, но власть мы делили поровну.

●

Странная революция, разыгравшаяся в мае 1968 года в Париже,— ее застенчиво называют «майские события» — поразила всех неожиданностью и размахом. В этот период Джейн решительно переменилась. Она и сегодня считает, что именно тогда все и началось. «Я всегда отделяла войну в Индокитае от американской авантюры во Вьетнаме,— говорила она.— Но в мае я встретила в Париже многих писателей, политических и профсоюзных деятелей, студентов — левых, правых, крайне левых и даже неисправимых коммунистов. И смогла понять, что это одна и та же война, даже если причины, выдвигаемые в оправдание Францией и США, были разными. Именно за эти несколько недель я поняла суть движения за мир во Вьетнаме, которое получило такой размах у меня на родине».

Как это ни удивительно, но новые политические убеждения Джейн нас не сблизили. Она пошла по пути, весьма отличному от того, которым я шел с отрочества. Я слишком многое видел во время оккупации и после освобождения. С шестнадцати лет я взял себе за правило: дабы не впасть в цинизм, хуже того, не испытывать горечь разочарования, надо пользоваться всем лучшим, что давала жизнь,— морем, природой, спортом, машиной «феррари», общением с друзьями и приятелями, искусством, пьяными ночами, красотой женщин, возможностью презирать общество. Я сохранил свои политические убеждения (я либерал, ненавидящий фанатизм и нетерпимость), но отказался от каких-либо политических обязательств. Я верил в достоинство личности, но потерял всякое уважение к человеческой породе.

Зато Джейн верила в судьбу человека, в политические обязательства и искала то дело, которому могла бы посвятить жизнь.

В «Добыче» героиня Джейн отрезала волосы, чтобы понравиться своему любовнику. Я снял крупным планом падающие под ножницами кудри, но воспользовался для этого париком. В фильме «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Джейн повторила то же самое со своими настоящими волосами. Совпадение? В тот раз я впервые словно увидел новую Джейн с ее собственной жизнью. Бывают минуты сомнений, ссоры, угрозы развода... Все бывает в семейной жизни. Иногда потом все улаживается за минуту, иногда за несколько часов, в худшем случае — за несколько дней. Но я знал теперь, что начался процесс распада любви. Процесс необратимый.

Однако не случилось ничего драматического. Меня беспокоили не привязанность Джейн к работе и отсутствие тепла в повседневных отношениях. Меня смущал именно символический характер отрезанных волос — в нем я увидел стремление обрести новый облик, желание перемен. Этот символ сыграл роль разоблачителя. Он открыл мне глаза на реальность, в существование которой я бессознательно отказывался верить.

Я тоже был уже меньше влюблен в Джейн. Ее постоянная потребность действовать и все принимать всерьез начали утомлять меня. Я ведь влюбился в женщину честолюбивую, активную, наделенную здравым смыслом, но — уязвимую, готовую к спонтанным и неблагоразумным порывам, способную играть, делать глупости. И вот теперь я оказался рядом с монстром деятельности, подчас напоминавшим робота. Я, конечно, преувеличиваю, но только для того, чтобы меня лучше поняли.

Джеймс По написал режиссерский сценарий фильма «Загнанные лошади» и убедил продюсеров Виклера и Чартоффа дать ему постановку. Он же предложил Джейн Фонда на роль Глории. Это был сдержанный, почти застенчивый человек. Они ладили с Джейн. И тем не менее перед самым началом съемок его заменили Сиднеем Поллаком, и Джейн поддержала продюсеров.

Будущее показало, что все это не было случайностью. Но я считал, что снимать с картины человека, отнимать у него его детище (при том, кстати, что этому человеку ты обязан приглашением работать), заменять его другим режиссером — акция аморальная, варварская. Не могу сказать, что я был так уж удивлен решением продюсеров. Скорее — согласием Джейн. Меня поразило поведение женщины, столь известной своей приверженностью к социальной справедливости, осуждающей коррумпирующую власть денег и отсутствие человечности у хозяев Голливуда. Во Франции режиссер никогда не станет заменять другого, если только тот сам его об этом не попросит. Но в каждой стране — свои моральные критерии и свои привычки. Я не хочу критиковать Джейн или судить ее. Однако этот инцидент открыл мне одну сторону характера моей жены: способность отбросить сочувствие ради достижения лучшего результата. Интересы дела на первом плане.

Когда начались съемки, они поглотили Джейн целиком. Ее совершенно захватил образ героини. Она часто ночевала на студии в своей уборной и не разгримировывалась, чтобы вжиться в состояние Глории, которая уже падала от нечеловеческой усталости.

Иногда я брал Ванессу, и мы отправлялись проведать Джейн на студию «Уорнер», где шли съемки. В этот период отношения Джейн с отцом наладились. Она была замужем, у нее был ребенок, она решительно вернулась в Голливуд и еще не выступала с речами по поводу Вьетнама. Генри был доволен.

●

Если сравнивать конец любви с болезнью в ее последней фазе, можно, продолжая аналогию, сказать и о ремиссии. Две недели, которые в конце сентября 1968 года мы провели в Сен-Тропезе, я вспоминаю, как последние действительно счастливые дни нашей семьи.

Мы жили в гостинице на пляже. Погода была прекрасная. Я снимал на пленку эти мгновения — прогулки в Рива, в пустынные бухточки, чистую и прозрачную воду, белый песок, голую Джейн на солнце, смеющуюся Ванессу в надувной лодке, торт с одной свечой... Ванессе исполнился год. Джейн фотографировала и смеялась, видя, как ее дочь, перепачкавшись шоколадным кремом, решает съесть и свечку. Мой фильм немой, но по губам можно догадаться, что она говорит: «Видно, что в ней течет русская кровь». Помнится, я ей ответил: «Русские не едят свечи». «Ошибаешься,— возразила Джейн.— Это известно всем».

Проблемы экзистенциального характера, которые на время оставили Джейн в покое, вновь овладели ею. Она по-прежнему не находила ответа на вопрос: «Чего мне не хватает в жизни для того, чтобы полностью себя реализовать?» Она искала. Искала...

Движение хиппи выдвинуло на первый план Индию и ее духовные обещания. Индию стали считать землей обетованной. Все, кто искал, могли найти ответ в стране мудрецов и духовных пастырей. Школьная подруга Джейн, сделавшая остановку в Париже по дороге в Бомбей, сыграла роль катализатора. Джейн решила последовать за ней: может быть, там она найдет ответ? Я думаю, она мечтала также о нескольких неделях одиночества вдали от меня и Голливуда, чтобы подумать.

Мы с Ванессой и ее нянькой Дот благоразумно ждали возвращения путешественницы. Она немного похудела, и явно не нашла там мира и благодати. Но если поездка не принесла ответа на ее личные проблемы, она позволила ей сделать большой шаг в политическом развитии. Она поняла, что борьба с социальной несправедливостью проходит не через спасение своей души или медитацию. Взволнованная увиденным, она была куда ближе к часу истины, чем сама себе представляла.

Зная, что наш разрыв был лишь вопросом времени, я мог бы сделать решающий шаг сам и взять все на себя. Я медлил — по нескольким причинам. Во-первых, для того, чтобы не подталкивать «эго» Джейн. Всего труднее быть тем, кого бросают, чем тем, кто бросает. Я не хотел вызывать у нее чувство горечи. В частности, из-за Ванессы. Я навсегда запомнил фразу Генри: «Нас, Фонда, не бросают». И выражение лица Джейн, когда она произнесла фразу отца. Но была и другая, более легкомысленная причина: создавшаяся ситуация не мешала мне. Я не мазохист, но мне нравилось быть в центре двусмысленной, смутной и запутанной ситуации. Это вносило перемены в рутину любви. И не было лишено приятности.

Джейн нашла свою дорогу. Наступил момент, чтобы сбросить старую кожу. Линять. Слова, которых я ждал от нее давно, она произнесла в нашем номере в отеле «Беверли Хиллз».

— Вадим, нам надо расстаться. Я по-прежнему очень люблю тебя, но мне нужно мое время, моя жизнь, моя свобода.

Некоторое время я молчал.

— А Ванесса? — спросил я.

Она тотчас заняла оборону. Ребенок был больным местом, которое затрагивало нас обоих. Ее тон стал агрессивен:

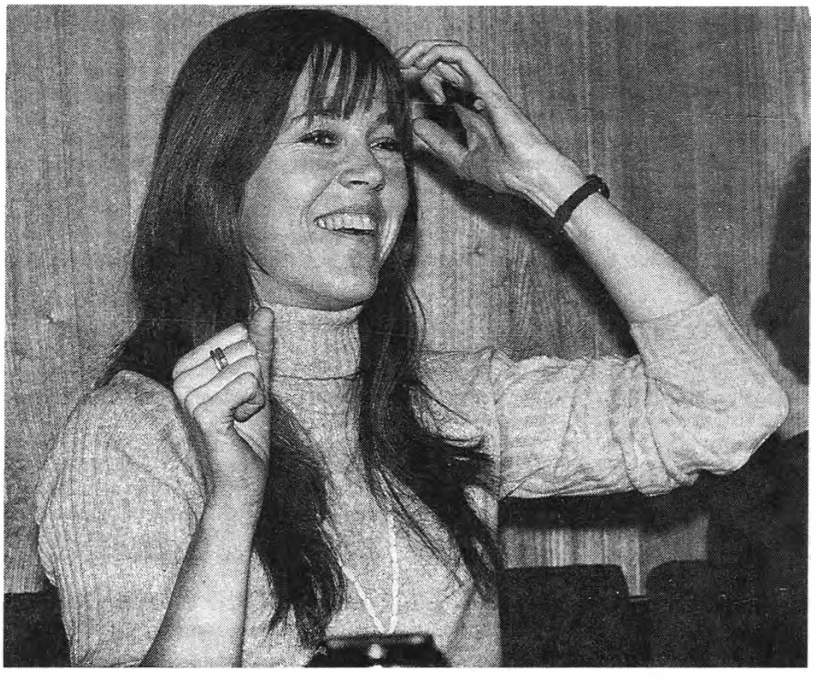
— Я знаю, это проблема. Но я ничего не могу поделать. Мы потом решим, как поступить.

Сейчас было не время начинать боевые действия. Я ответил, что надеялся всю жизнь прожить с нею, что верил в эту мечту и что мне немного грустно.

— Немного грустно? Это все, что ты можешь сказать?

Она посмотрела на меня так, словно я свалился с луны или прибыл из отдаленного района галактики. На самом деле я очень страдал, но не решался это сказать. Я никогда не мог разговаривать о своих личных переживаниях ни с друзьями, ни с женами, ни с матерью. Я никогда не рассказываю и о сильных физических страданиях: я могу пожаловаться на головную боль или на обожженный палец, но не на перелом ключицы...

Может сложиться впечатление, что наш развод объясняется только метаморфозой в характере



Джейн Фонда. Конец 60-х

Джейн. Это не совсем точно. У меня есть слабости и недостатки, которые также сыграли свою роль. Но об этом мне не хочется говорить. Я привел все факты — выводы сделайте сами.

Джейн много разъезжала. Все ее время отнимала борьба за права женщин, индейцев, «черных пантер», угнетенных меньшинств и особенно движение против войны во Вьетнаме. Но она не бросила свою артистическую карьеру ради политики. Шла подготовка к съемкам «Клюта», ставшего вершиной ее карьеры — она получила свой первый «Оскар». Новым ее другом стал партнер по кино и товарищ по борьбе Дональд Сазерленд.

●

В начале зимы 1972/73 года я поехал в Роерс в Норвегии, где Джейн снималась в «Кукольном доме» у Джозефа Лоузи. Я был знаком с Лоузи и нанес ему визит.

— Вы были шесть лет мужем Джейн Фонда? — спросил он.

— Да.

— Вы, однако, в хорошей форме.

Сей слегка саркастический комментарий был в некотором роде оправдан. Другая его актриса, Дельфин Сейриг, тоже была активисткой движения за женскую эмансипацию и служила как бы французским отражением Джейн Фонда. Лоузи, вероятно, смог бы вынести их поодиночке, но выдержать двух этих суперфеминисток — это было выше его сил.

— Они спорят по поводу каждого плана,— жаловался он.— На днях Дельфин сказала мне, что то, как я прошу ее выпить чашку чая, намеренно носит сексуальный характер. Подчас я еле сдерживал себя, чтобы не покинуть съемку, и до изнеможения ходил и ходил кругами по снегу.

Лоузи засмеялся.

В тот же день Джейн постаралась остаться со мной наедине.

— Я беременна,— сообщила она мне.

Я не знал, надо ли ее поздравить, и сделал удивленное лицо.

— Я решила выйти замуж,— добавила она.

— Прекрасно.

— Только я не могу.

— Почему?

— Мы не разведены.

Об этой детали я совсем забыл. Так как между нами никогда не было финансовых проблем или спора по поводу Ванессы, решив разойтись, мы совсем забыли о необходимых формальностях.

— Кто отец?

Мне всегда было трудно удержаться от искушения подразнить ее. Даже в самые деликатные или драматические моменты жизни. Она неизменно мне прощала. Неизвестно почему.

Разумеется, я знал, что отцом был Том Хэйден. Уже много месяцев американская печать писала о романе Фонда и Хэйдена.

Я легко представил себе первую встречу двух этих лидеров политического движения: Цезарь и Клеопатра, Жанна д'Арк и де Голль — что-нибудь в этом роде. Ничего похожего. Они познакомились на митинге при свете прожекторов.

— Почему ты выходишь замуж?

— Разве я когда-нибудь высказывалась против института брака,— вздохнув, ответила она.

Когда Джейн приезжала в Париж, она жила у нас. В большой квартире она принимала лидеров крайних левых, скажем, Режиса Дебрея. В тот же самый момент в другом углу квартиры, в другой гостиной, президент Франции Валери Жискар д'Эстен пил чай с моей новой женой Катрин Шнейдер[4], которую он знал больше десяти лет и очень любил.

— Кого это принимает Джейн? — спрашивал он.

— Террориста, маоиста и председателя троцкистского движения,— отвечала Катрин очень светским тоном, наливая молоко в чашку своего гостя. (Как и я, она обожала дразнить людей.)

Вернувшись из своей поездки в Ханой, вызвавшей ожесточенные дискуссии, Джейн провела две ночи на авеню Ле-Плей с Томом Хэйденом и их сыном Троем. Нам нанес визит президент Жискар д'Эстен. Он разговаривал с Джейн, заинтересовавшись ее рассказом о войне во Вьетнаме и ее встречах с коммунистическими руководителями. Том вернулся из кухни с куриной ножкой, с которой стекал соус. Он сел на пол и начал есть руками. Я видел испуганное выражение на лице Катрин, не спускавшей глаз с капельки жира, угрожавшей прекрасному ковру, который был куплен совсем недавно в Нью-Йорке. Жискар, в свою очередь, краешком глаза с удивлением наблюдал за непосредственным поведением Хэйдена, забавляясь страхом Катрин.

— Эти молодые американские политики ведут себя совершенно раскованно,— заметил он позднее, когда Том ушел спать.

Ему вдруг пришла в голову мысль, которая его озадачила:

— Вы не считаете, что он когда-нибудь станет президентом США? — спросил он меня...

●

Джейн взяла на себя роль, выходившую далеко за пределы забот «звезды» кино. Символизировать мечту современной женщины — нелегкий труд. Политик, активная деловая женщина, поддерживающая карьеру мужа, преданная мать, продюсер, писательница, международная «звезда» — не много ли это для одного человека? Были случаи, когда одна обязанность быть «звездой» заводила актрис в тупик. Лично я никогда бы не смог вести тот образ жизни, который вела Джейн.

Прибыв в двадцать три часа из Нью-Йорка, Чикаго или Канзас-сити, где она проводила политический митинг, Джейн приступает к разбору почты, вызывает по телефону мужа в Сакраменто (выбранный в парламент штата Калифорния, Том проводил несколько дней в неделю в столице штата) и готовится к следующему дню. В постели она старается прочитать статью или сценарий и засыпает на первой странице. Но в шесть утра Джейн уже на ногах. В доме нет прислуги. Она выпивает фруктовый сок и что-то жует, просматривая заметки для своей будущей книги или предстоящей речи. Затем она пробегает несколько километров. В восемь я присоединяюсь к ней вместе с Ванессой в СМАШЕ — Сантамоникской начальной школе, где она встречается с учителями. Джейн волнует образование дочери, и она просит, чтобы дневник ей доставляли не ежемесячно, а раз в две недели. Директриса соглашается. Учителя довольны Ванессой. Но как и большинство способных детей, она манкирует занятиями. Однако отметки у нее превосходные: пятерки по всем предметам. В восемь тридцать встреча заканчивается.

— Я немного разочарована,— признается мне Джейн с легкой улыбкой.— Похоже, Ванесса становится более собранной, когда живет у тебя.

— Потому что она не рассчитывает на меня, не ждет, что ее разбудят и поторопят. Обычно по утрам я сплю.

Джейн уезжает из школы за рулем «фольксвагена» (у нее есть большая машина для поездок на ранчо

[4] У нее от Роже Вадима есть сын Ваня.— *Прим. пер.*

в Санта Барбара). В девять она отправляется в один из центров аэробики. Здесь, как хорошая ученица, она мучает в течение часа свое отказывающееся стареть тело. Вернувшись домой, принимает душ, причесывается, гримируется — слегка — и звонит по телефону.

В одиннадцать тридцать она у себя в конторе. Вместе с секретаршей Дебби решаются несколько личных дел, подписываются чеки и письма. Затем следует совещание с другими сотрудниками относительно производства фильмов. В тринадцать тридцать очень легкий обед в студийной столовой со сценаристом будущего фильма.

Вторая половина дня у нее такая же напряженная. Интервью для предстоящей телепередачи. Встреча с подругой, отвечающей за борьбу с новыми законами администрации Рейгана, который старается потихоньку «слопать» привилегии, добытые женщинами за два десятилетия. К восемнадцати часам она возвращается домой, проводит какое-то время с сыном Троем. Отдает распоряжения садовнику, звонит по телефону. Затем отправляется на кухню, чтобы приготовить еду. Меню здоровое, очень простое, конечно, к великому огорчению Ванессы, которая вместе с французскими хромосомами унаследовала склонность к более изысканной пище.

Из Сакраменто приезжает Том Хэйден. После ужина собрание с сотрудниками Тома для выработки дальнейшей стратегии на ноябрьских выборах.

В двадцать три часа Джейн поспешно собирает чемоданчик: на другое утро в 7.45 она улетает в Майами.

Не знаю, оценит ли Джейн такой портрет суперженщины. Но это типичный день ее жизни. Разумеется, бывают «ремиссии». Она находит время, чтобы повидать друзей, из которых далеко не все принадлежат к ее политическому окружению. Охотно ходит на концерты рок-музыки и водит детей в кино. Случается, она заходит ко мне (за книгой для Ванессы) и часами болтает о чем угодно, забывая о потерянном времени. Два часа безделья — это для нее невероятная роскошь... Потом она стремительно вскакивает и говорит:

— Я опять отлыниваю от дел!

Для некоторых Джейн — опасная экстремистка, фанатичная феминистка, для иных — передовая женщина, борющаяся за социальную справедливость. Но и те, и другие задают один и тот же вопрос: есть ли сердце у этой удивительной машины, которая добилась успеха во всех своих начинаниях?

Я отвечу на примере отношений Джейн с отцом. Генри не был экспансивной натурой, но с годами он стал более откровенен с дочерью. Тридцать лет Джейн ждала этого чуда, и в последние годы они очень сблизились. Но судьбе не угодно было принести настоящий мир в ее отношения с Генри. Джейн глубоко сострадала своему отцу, которого унесла долгая и неизлечимая болезнь. Глядя в голубые глаза Джейн, следя за выражением ее лица, я догадывался о состоянии Генри, не задавая вопросов.

Ее горе, когда он умер, скрытое, но глубокое, было горем женщины, которая умеет любить.

Однажды, когда мы прогуливались в окрестностях ее ранчо в Санта Барбара, я спросил Джейн:

— Практически ты добилась всего, чего хотела. Но если бы ты могла загадать еще одно желание, что бы ты себе пожелала?

Она остановилась и присела рядом с кустарником дрока, чтобы подумать. А затем ответила:

— Вырасти... но не внешне. Я хотела бы вырасти внутренне. Лучше разбираться в вещах изнутри.

●

Хотя Катрин Денев и француженка и у нас общий ребенок, у меня было куда меньше возможностей видеться с нею, чем с Джейн Фонда.

Последняя встреча оставила у меня очень приятное воспоминание. Это было лет десять назад. Катрин всюду появлялась тогда с Марчелло Мастроянни, который был в нее очень влюблен. Однажды вечером мы все трое ужинали в Париже в симпатичном ресторане на левом берегу Сены.

Мне очень нравился Мастроянни. Он был очарователен — смешной, нежный и пресыщенный, я уж не говорю, разумеется, о таланте. В тот вечер мы крепко выпили. Катрин была очень весела. Перед уходом я уговорил хозяина отдать мне огромный букет, украшавший бар ресторана, и подарил его Катрин. Марчелло рассердился, ему было обидно, что не он это придумал.

— Ты вырвал у меня цветы из зубов,— сказал он.

Мы сели втроем в мою машину, и Катрин попросила отвезти Марчелло в его отель. Что я и сделал. Затем я отвез ее к ней домой и поцеловал, прежде чем попрощаться.

Если она собиралась подразнить Марчелло, чтобы вызвать его ревность, ей это вполне удалось. Когда мы с ним встретились снова, он признался, что в какой-то момент во время ужина почувствовал себя третьим лишним.

— Вы напоминали двух сообщников. Смеясь, вы понимали друг друга с полуслова... Я даже подумал, не влюблена ли она в тебя по-прежнему.

Я сказал, что если ему и предстоит когда-нибудь ревновать ее к кому-то, то во всяком случае не ко мне.

Марчелло утверждал, что женщина всегда выгоняет мужчину, и рассказал, что у него произошло с Фей Данауэй. Они любили друг друга и жили вместе в Нью-Йорке. Она все время повторяла ему: «Мне не по себе, когда я не дома».

Чтобы ее успокоить, он купил (или снял, уж не помню) для нее квартиру.

— Теперь уже я жил у нее,— сказал Марчелло.— Ничего не изменилось. Спустя несколько дней она остановила меня в коридоре и показала на собранные чемоданы. И даже не объяснила, почему я был так резко выставлен вон.

Он убежден, что Катрин тоже однажды выставит его за дверь.
— Надо признать, что я далеко не ангел,— признался он.

●

Мой сын Кристиан, когда жил у меня, привозил целый чемодан с вещами и список всех этих вещей. Если по возвращении чего-нибудь недоставало, Катрин ругала мальчика, а меня упрекала в том, что я поощряю его неаккуратность. Тогда мы завели обычай засовывать под кровать его нераскрытый чемодан и отправлялись покупать новую одежду.

Я привожу этот анекдот, чтобы объяснить, что с Катрин у меня всегда было ощущение, будто меня подозревают в чем-то порочном, часто безосновательно, согласно «внутренней убежденности» следователя. Теперь мне это больше понятно, когда я знаю, что Катрин вслед за Брижит была выбрана в качестве модели для образа Марианны: значит, я был спутником жизни двух француженок, которые подарили свои лица Республике — единственные за все сто девяносто лет ее существования... Таков мой способ выглядеть добрым республиканцем.

От того, чтобы Джейн стала первой женщиной президентом США, ее отделял один шаг.

●

Свергнутая с трона Марианна — Брижит Бардо не смогла, как мне кажется, осуществить переход от детства к взрослой жизни. Просто она перешла от плюшевых зверюшек к живым — из плоти и крови. Все газеты последние двадцать лет пишут о ее крестовом походе в защиту брошеных собак или обезьян, над которыми производят разные научные опыты,— в защиту всех, кто страдает и не может пожаловаться. Брижит, которая отказалась поехать в Голливуд, чтобы заработать состояние, потому что не любит ездить, отправилась на край света, на Аляску, чтобы спасти детенышей тюленей. Брижит борется за животных с той же искренностью и энергией, которые Джейн вкладывает в борьбу на благо человечества.

Десять лет назад, когда Брижит бросила кино, многие люди говорили, что она сделала неверный ход. Я же был уверен, что она была совершенно искренна. Она не могла даже на экране стать взрослой, не могла даже на экране жить настоящими проблемами взрослого человека. Она не изменила маленькой Брижит. Она попрощалась, сделала реверанс как раз вовремя...

Перевод с французского Александра Брагинского

P. S. Завершив публикацию книги Роже Вадима «Три самые прекрасные женщины», мы получили журнал «Пари-матч», оповещавший читателей об очередном бракосочетании теперь уже шестидесятитрехлетнего автора и героя этих заметок, признанного в парижских кинокругах «мужчиной номер один». Счастливой новобрачной (см. фото) стала известная французская актриса Мари-Кристин Барро.
Поздравляем и — продолжение следует?

Досье «ИК»

ДЖЕЙН БЁРКИН, актриса (Великобритания)

Родилась 14 декабря 1947 года в Лондоне. Училась на актерских курсах, играла в театре. В кино — с 1964 года. С 1968 года снимается во Франции. Была женой поэта, певца, композитора, актера, кинорежиссера С. Генсбура (дочь — актриса Ш. Генсбур) и композитора Дж. Бэрри. Ее брат — сценарист и режиссер Э. Бёркин. *1964:* «Сноровка... и как ее приобрести» ("The Knack... And How to Get It"), реж. Р. Лестер. *1966:* «Фотоувеличение» ("Blow Up"), реж. М. Антониони; «Стена чудес» ("Wonderwall"); «Калейдоскоп» ("Kaleidoscope"). Во Франции: *1968:* **«Бассейн»** ("La piscine"), реж. Ж. Дерэ. *1969:* «Слоуген» ("Slogan"); «Дороги в Катманду» ("Les chemins de Katmandou"), реж. А. Кайат; «Слишком мал, мой друг» ("Trop petit mon ami»»); «Каннабис» ("Cannabis"); «Власть секса» ("Sex Power"). *1970:* **«Девятнадцать девушек и один моряк»** ("Devetnaest devojka i jedan mornar"), Югославия — Франция. *1971:* «Роман конокрада» ("Romance of Horse Thief"), США — Италия — Югославия. *1972:* «Коррига» ("Corriga "), в Италии; «Слишком милы, чтобы быть честными» ("Trop jolies pour être honnête"). *1973:* «Дон Жуан 73, или А если бы Дон Жуан был женщиной» ("Don Juan 73 ou Et si Don Juan était une femme"), реж Р. Вадим; «Ярмарка денег» ("La foire au fric"); «Частный показ» ("Projection privée"); «Семь покойниц глазами кошки» ("Sieben Tote in den Augen der Katze"), в ФРГ; «Бешеный барашек» ("Le mouton enragé"), реж. М Девиль. *1974:* «Как преуспеть в жизни, когда ты дурак и плакса» ("Comment réussir quand on est con et pleurnichard"); **«Горчица бьет в нос» (в СССР — «Он начинает сердиться»,** "La moutarde me monte au nez"), реж. К. Зиди; «Серьезно, как наслаждение» ("Sérieux comme le plaisir"); «Темные места» ("Dark Places"), в Великобритании. *1975:* **«Не упускай из виду»** ("La course à l'échalote"), реж. К. Зиди; «Катрин и К°» ("Catherine et Cie"); **«Семь смертей по рецепту» (в СССР — «В сетях мафии»,** "Sept morts sur ordonnance"); **«Я тебя люблю, а я уже нет»** ("Je t'aime, moi non plus"), реж. С. Генсбур; «Дьявол в сердце» ("Le diable au coeur"). *1976:* «Опаленные жгучей страстью» ("Bruciati da cocente passione"), в Италии. *1978:* **«Смерть на Ниле» (в СССР — «Роковое путешествие»,** "Death on the Nile"), в Великобритании, реж. Дж. Гиллермин. *1979:* «На самом краешке скамьи» ("Au bout du bout du banc"); **«Меланхоличная малышка»** ("Mélancolic baby"); Бельгия — Франция. *1980:* «Эгон Шиле — Скандал» ("Egon Schiele — Exzesse"), Австрия — ФРГ; «Мед» ("Le miel"); «Верни мне ключ» ("Rends-moi la clé"). *1981:* **«Зло под солнцем»** ("Evil under the Sun"), в Великобритании, реж. Г. Хэмилтон; «Блудная дочь» ("La fille prodigue"), реж. Ж. Дуайон; «Нестор Бурма, потрясающий детектив» ("Nestor Burma, détective de choc"). *1983:* «Проходите, здесь не на что смотреть» ("Circulez y'a rien a Voir"); «Друг Венсана» ("L'ami de Vincent".), реж. П. Гранье-Дефер; «Телохранитель» ("Le garbe du corps"); «Поверженный амур» ("L'amour par terre"), реж. Ж. Ривет. *1984:* «Пиратка» ("La pirate"), реж. Ж. Дуайон; «Покидают все возлюбленные» ("Leave All Fair"), в Новой Зеландии. *1985:* «Племянник Бетховена» ("Beethoven's Nephew"); «Пыль» ("Dust"), Бельгия — Франция; ТВ ф. «Чинечитта» ("Ginecittà"), в Италии. *1986:* «Женщина моей жизни» ("La femme de ma vie"); «Комедия!» ("Comedie!"), реж. Ж. Дуайон; «Тренируй свою правую» ("Soigne ta droite"), реж. Ж. Л. Годар. *1987:* «Джейн Б. глазами Аньес В.» ("Jane B. par Agnès V."), реж. А. Варда; «Мастер кун-фу» ("Kung-fu master"), и ав. сюжета; реж. А. Варда. *1989:* «Бетюн: Создание героя» ("Bethune: The Making of a Hero"), в Канаде. *1990:* «Папочкина ностальгия» ("Daddy Nostalgie"), реж. Б. Таверньe. «Красавица, собирающая орехи» ("Za belle Noiseuse"), реж. Ж. Ривет.

КРИС КРИСТОФФЕРСОН, актер (США)

Родился 22 июня 1936 года в Бронсвилле, штат Техас. Сын генерала. Учился в колледже Помона и в Оксфордском университете. Служил в армии на территории ФРГ, получил звание капитана. Занимался литературной деятельностью, преподавал английский язык в военной школе Уэст Пойнт. Был певцом в стиле «кантри». *1971:* «Последнее кино» ("The Last Movie"), и ав. песен; реж. Д. Хоппер; «Сиско Пайк» ("Cisko Pike"), и ав песен. *1973:* «Влюбленный Блум» ("Blume in Love"), и ав. песни; реж. П. Мазурский; «Пэт Гэррет и Билли Кид» ("Pat Garrett and Billy the Kid"), реж. С. Пекинпа; «Евангельский путь» ("The Gospel Road"), и певец. *1974:* «Принеси мне голову Альфредо Гарсиа» ("Bring Me the Head of Alfredo Garcia"), реж. С. Пекинпа; **«Алиса здесь больше не живет»** ("Alice Doesn't Live Here Anymore"), реж. М. Скорсезе. *1975:* «Моряк, который грешил с морем» ("The Sailor Who Fell from Grace with the Sea"), в Великобритании. *1976:* «Бдительный отряд» ("Vigilante Force"); «Звезда родилась» ("A Star Is Born"). *1977:* «Вполсилы» ("Semi-Tough"), реж. М. Ритчи. *1978:* **«Автоколонна» (в СССР — «Конвой»,** "Convoy"), реж. С. Пекинпа. *1979:* ТВ ф. «Путь свободы» ("Freedom Road"). *1980:* «Врата рая» ("Heaven's Gate"), реж. М. Чимино. *1981:* «Перекачивание капитала» ("Rollover"), реж. Э. Дж. Пакула.

1984: «**Вспышка**» ("Flashpoint"); ТВ ф. «По воле страсти» ("Act of Passion"); «Автор песен» ("Songwriter"), реж. Э. Рудолф. *1985:* «Сумятица в мыслях» ("Trouble in Mind"), реж. Э. Рудолф. *1986:* ТВ ф. «Кровь и орхидеи» ("Blood and Orchids"); ТВ ф. «Дилижанс» ("Stagecoach"); ТВ ф. «Последние дни Фрэнка и Джесси Джеймса» ("The Last Days of Frank and Jesse James"). *1987:* ТВ ф. «Америка» ("America"). *1988:* «Большое представление Пи-Пи» ("Big Top Pee-Wee"); ТВ ф. «Следопыт» ("The Tracker"). *1989:* «**Тысячелетие**: ("Millenium"), в Великобритании, реж. М. Андерсон; «Добро пожаловать домой» ("Welcome Home"), реж. Ф. Шефнер. *1990:* ТВ ф. «Пара асов» ("Pair of Aces").

МАЙК НИКОЛС, РЕЖИССЕР (США)

Настоящие имя и фамилия — Михаэль Игорь Пешковский. Родился 6 ноября 1931 года в Берлине. Отец — выходец из России, мать — немка. В 1939 году семья переехала в США. Начал играть в любительском театре колледжа в 1949 году. Учился в Чикагском университете и в Нью-Йорской «Актерз студио». Был актером на Бродвее, режиссером в театре и на ТВ. С 1966 года — режиссер в кино. Продолжает ставить спектакли.
1966: «Кто боится Вирджинии Вулф?» ("Who's Afraid of Virginia Woolf?"). *1967:* «Выпускник» ("The Graduate"), и сопродюсер; премия «Оскар» за режиссуру. *1970:* «Уловка-22» ("Catch-22"), и сопродюсер. *1971:* «Плотские познания» ("Carnal Knowledge") и продюсер. *1973:* «**День Дельфина**» ("The Day of the Dolphin"). *1976:* «Состояние» ("The Fortune"), и сопродюсер. *1980:* фильм-концерт «Концерт Джильды» ("Gilda Live"). *1982:* «Силквуд» ("Silkwood"), и сопродюсер. *1985:* «Оскомина» ("Heartburn"), и сопродюсер. *1987:* «**Билокси Блюз**» ("Biloxi Blues"). *1988:* «**Деловая женщина**» ("Working Girl"). *1990:* «Открытки с края бездны» ("Postcards from the Edge").

ДОМИНИК САНДА, АКТРИСА (ФРАНЦИЯ)

Настоящая фамилия — Варень. Родилась 11 марта 1951 года в Париже. В возрасте 15—17 лет состояла в браке. Была фотомоделью. С 1969 года — в кино.
1969: «Кроткая» ("Une femme douce"), реж. Р. Брессон; «Первая любовь» ("First Love"), Великобритания — Франция — Швейцария, реж. М. Шелл. *1970:* «**Конформист**» ("Il conformista"), в Италии, реж. Б. Бертолуччи; «Сад Финци Контини» ("Il giardino dei Finzi Contini"), в Италии, реж. В. Де Сика. *1971:* «Ночь цветов» ("La notte dei fiori"), в Италии; «**Без видимых причин**» ("Sans mobile apparent"). *1972:* «Недостижимый объект» ("L'objet impossible"), реж. Дж. Франкенхаймер. *1973:* «Человек «Макинтоша» ("The Mackintosh Man"), в США, реж. Дж. Хьюстон. *1974:* «**Семейный портрет в интерьере**» ("Gruppo di famiglia in un interno"), в Италии, реж. Л. Висконти; «Степной волк» ("Steppenwolf"), в Швейцарии. *1975:* «Хрустальная колыбель» ("Le berceau de cristal"). *1976:* «**Двадцатый век**» ("Novecento"), в Италии, реж. Б. Бертолуччи; «Наследство Феррамонти» ("L'eredita Ferramonti"), в Италии, реж. М. Болоньини; пр. за роль на МКФ в Канне. *1977*: «Аллея проклятия» ("Damnation Alley"), в США; «По ту сторону добра и зла» ("Beyond Good and Evil"), в Италии, реж. Л. Кавани. *1978:* «Песнь о Роланде» ("La chanson de Roland"): «Утопия» ("Utopia"); «Корабль «Ночь» ("Le navire Night"), реж. М. Дюрас. *1979*: «Кабо Бланко» ("Cabo Blanco"), в США; «Путешествие тайком» ("Le voyage en douce"), реж. М. Девиль. *1981:* ТВ ф. «Рождение дня» ("La naissance du jour"), реж. Ж. Деми; «Крылья голубки» ("Les ailes de la colombe"). *1982:* «Неблагоразумие» ("L'indiscrétion"); «Комната в городе» ("Une chambre en ville"), реж. Ж. Деми. *1983:* «Пыль империи» ("Poussière d'empire"). *1984:* «Матрос 512» ("Le matelot 512"), реж. Р. Аллио. *1986:* «Тела и блага» ("Corps et biens"). *1987:* «Нищие» ("Les mendiants"). *1988:* ТВ сериал «Ленин... Поезд» ("Lenin... The Train"), Италия — ФРГ — Великобритания, реж. Д. Дамиани; «Десятый «подпольный» ("Il decimo clandestino"), в Италии, реж. Л. Вертмюллер. *1989:* «Ясной лунной ночью» ("On a Moonlit Night"), в Италии, реж. Л. Вертмюллер. *1990:* «Воины и пленники» ("Guerriers et captives"). «Я, худшая из всех» ("Yo, la peor de todas"), Аргентина — Франция.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Ночь длинных ножей», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Производство студии «Русь». 1990.
Авторы сценария О. Жукова, Е. Чурбакова, О. Массарыгин. Режиссер О. Жукова. Оператор О. Массарыгин. Художник В. Ребров. Композитор С. Гаврилов. Звукооператоры Е. Терехов, П. Дроздов.
Роли исполняют: Е. Герасимов, Л. Бодрова, У. Урванцева, Н. Мерзликин, В. Толоконников, С. Николаев, Соня Клименко, А. Ясеницкий, А. Ибрагимов, В. Никитин, Е. Терехов, М. Мельниченко, Н. Барабанова, С. Бодрова, К. Белова, Н. Самсонова, Б. Чеканихин, В. Ребров, Н. Бегалин, Л. Лукашевич, Д. Пряхин.
«Очищение» (по повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Производство ТПО «Катарсис». 1990.
Автор сценария и режиссер Д. Шинкаренко. Операторы А. Вацура, В. Пиганов. Художники П. Илышев, М. Богданов. Композитор И. Кефалиди. Звукооператоры О. Ильина, Ю. Рабинович.
Роли исполняют: А. Балуев, А. Каменкова и другие.
«Плач перелетной птицы» (по повести Ч. Айтматова «Лицом к лицу»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин.
Производство «Киргизфильм». 1990.
Авторы сценария Ч. Айтматов, М. Сарулу, Б. Карагулов. Режиссер Б. Карагулов. Оператор М. Умаров. Художник А. Торобеков. Композитор М. Бегалиев. Звукооператор Н. Абдулаев.
Роли исполняют: Ш. Касмалиева, Б. Одуракаев, Г. Омарова, Е. Толеубаев, С. Кумушалиева, А. Куттубаев, Б. Алиев, З. Токтогазиев, А. Исмаилов, К. Болотканов и другие.
«Повесть непогашенной луны» (по мотивам одноименной повести Б. Пильняка), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Слово». 1990.
Автор сценария В. Жалакявичус. Режиссер Е. Цымбал. Операторы В. Алисов, А. Бондаренко. Художник В. Поленов. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Л. Беневольская.
Роли исполняют: В. Стеклов, В. Проскурин, С. Арцыбашев, Н. Данилова, С. Гармаш, В. Ларионов, В. Симонов, С. Житарев, П. Зайченко, П. Белозеров, М. Ремизов, А. Сирин, В. Стержаков, Н. Кузьмин, И. Иванов, И. Маркин, И. Уфимцев, В. Якушев и другие.
«Попугай, говорящий на идиш» (по повести Э. Севелы «Мама»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство «Киносервис», Одесса — «Примодесса фильм» (СССР—ФРГ). 1990.
Автор сценария и режиссер Э. Севела. Операторы В. Дмитриевский, Ф. Гилевич. В. Аблошенко. Художник Л. Розсоха. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Моцкус.
Роли исполняют: Р. Иоселиани, А. Леонтьев, М. Полицеймако, С. Фарада, А. Матуленис, А. Хадаравичюс, А. Афанасьева, Ю. Менакерман, К. Моритц, В. Жук и другие.
«Похороны Сталина», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Слово», при участии советско-британского предприятия «CST». 1990.
Автор сценария и режиссер Е. Евтушенко. Оператор А. Иванов. Художники Б. Бланк, И. Амурский. Звукооператоры М. Нигматулина, Ю. Рабинович.
Роли исполняют: Д. Константинов, Е. Платохин, Ванесса Редгрейв, Альберт Тодд, А. Баталов, М. Калиниченко, М. Булгакова, Д. Джаияни, А. Гессен, С. Харитонова, Р. Клейнер, Н. Коляканова, Г. Юматов, М. Жигалов, С. Кулиш, Барри Питерсен, О. Царьков, Ю. Рутберг, В. Паршина, Е. Евтушенко, А. Севидов, Елена Евтушенко.

«Райский сад Евы» (по роману А. Григулиса «Люди в саду»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 45 мин.
Производство Рижской киностудии. 1990.
Авторы сценария А. Криевс, Д. Симанис. Режиссер А. Криевс. Оператор Д. Симанис. Художники В. Масс, А. Мейдропа. Композитор М. Браунс. Звукооператор А. Кренбергс.
Роли исполняют: Д. Кренберга, В. Мацулевичюс, А. Херманис, С. Баландис, К. Тейхманис, И. Шталухта, А. Озолиньш, Э. Беделе, С. Хейфиц, Р. Рудакс и другие.
«Рой» (по одноименному роману С. Алексеева), 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 28 мин.
Производство Свердловской киностудии. 1990.
Авторы сценария В. Залотуха, В. Седова, В. Хотиненко. Режиссер В. Хотиненко. Оператор Е. Гребнев. Художники В. Лукинов, Ю. Устинов. Композитор Б. Петров. Звукооператор С. Сашнин.
Роли исполняют: В. Ильин, Ч. Сушкевич, И. Агафонов, В. Смирнов, Б. Галкин, С. Паршин, Н. Чуркина, В. Прохоров, В. Мороз, Г. Гарбук, А. Узденский, О. Пинигин, О. Белов, В. Степанов, В. Пискунов, В. Аронян, В. Мельтцер, С. Фетисов, А. Ческидов и другие.

«Рыцарский замок» (по мотивам повести А. Бестужева-Марлинского «Замок Нейгаузена»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм» (студия «Жанр») при участии фирмы «ЦИЦ Фильмкунст» (Западный Берлин). 1990.
Автор сценария и режиссер С. Тарасов. Оператор Г. Беленький. Художник В. Юшин, Л. Грудев. Композитор И. Кантюков. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: А. Кознов, О. Кабо, Д. Трушко, Е. Парамонов, Б. Химичев, А. Иншаков, Л. Аннаева, А. Панькин,

Ю. Слободенюк, С. Нечаев, С. Тарасов, А. Колесник, Е. Дегтяренко и другие.

«Сатана», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин. Производство «Улисс» при киностудии «Ленфильм», студии «Так-Т» Всесоюзного общества друзей кино. 1990. Автор сценария и режиссер В. Аристов. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор Н. Астахов. Роли исполняют: С. Куприянов, С. Брагарник, В. Малочевский, А. Аристов, А. Назикян, М. Стародубов, М. Авербах, А. Сагалович, В. Федченко, М. Алексеева, В. Касьянова, Ж. Шипкова, А. Алексеев, М. Братцев, А. Габ, Т. Горчакова, С. Демидов, Т. Догаева, Л. Елисеева, А. Земцов и другие.

«Система «Ниппель», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Глобус» при участии Фонда развития кинематографии Госкино СССР. 1990.
Автор сценария В. Зайкин. Режиссер А. Панкратов-Черный. Оператор С. Филиппов. Художник Н. Емельянов. Композитор Е. Евсеев. Звукооператор Л. Вейтков.
Роли исполняют: Б. Романов, Т. Лаврова, А. Кузнецова, В. Смирнитский, Л. Борисов, И. Розанова, М. Полицеймако, С. Фарада и другие.

«Сукины дети», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Производство «Фора-фильм», студия «Ритм», ГТПО «Мосфильм». 1990.
Авторы сценария Л. Филатов, И. Шевцов. Режиссер Л. Филатов. Оператор П. Лебешев. Художник Л. Перцов. Композитор В. Комаров. Звукооператор С. Литвинов.
Роли исполняют: В. Ильин, Е. Евстигнеев, Л. Удовиченко, А. Абдулов, Л. Зайцева, М. Зубарева, Л. Филатов, С. Маковецкий, Л. Ахеджакова, Н. Шацкая и другие.

«Тайна золотого берега», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство ТПО «Нерв» Госкино СССР, ТПО «Союзтелефильм» Гостелерадио СССР при участии НПА «Ветер». 1990.
Автор сценария А. Беляев. Режиссер В. Михайловский. Оператор М. Роговой. Художники С. Веледницкий, И. Сапожникова. Композитор А. Журбин. Звукооператор В. Вольский.
Роли исполняют: Наташа Дунаева, Армен Симонян, А. Равикович, А. Харитонов, Е. Карельских, М. Кокшенов, В. Мсрян, Б. Цуладзе, А. Иоселиани, Ю. Виялис, Л. Абашидзе, М. Сердцева, В. Мамаев, В. Захарченко, Н. Саркисян, А. Петров, Ю. Чернов.

«Турандот», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство «Грузия-фильм». 1990.
Авторы сценария Р. Чейшвили, О. Шаматава. Режисер О. Шоматова. Оператор Г. Беридзе. Художники Г. Лаперадзе, Б. Цхакая, Л. Гветадзе. Композитор Г. Цинцадзе. Звукооператор Г. Гогуа.
Роли исполняют: Ц. Накашидзе, Б. Двалишвили, Н. Круашвили, М. Гиоргобиани, М. Давиташвили, Н. Дидиа, М. Коридзе, М. Гилашвили, О. Мегвинетухуцеси, А. Амиранашвили, Г. Сирахулидзе, В. Рцхиладзе, Л. Маквабишвили, Г. Толордава, К. Мхеидзе, Г. Дадиани, Г. Уригашвили, И. Приудзе и другие.

«Убийство в ночном поезде», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Производство «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы и коммерческий банк «Универсал» г. Баку. 1990.
Авторы сценария Н. Расулзаде, А. Махмудов. Режиссер А. Махмудов. Оператор К. Мамедов. Художник К. Наджафзаде. Композитор А. Меликов. Звукооператор К. Сеидов.
Роли исполняют: Ф. Манафов, Г. Турабов, Д. Малая, В. Ковтун, Ф. Мехтиев, М. Маниев, Я. Адыгезалов, Я. Мухтаров, Н. Зейналова и другие.

«Убить «Шакала», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство студии «Киев-АСК». 1991.
Авторы сценария Н. Оганесов, Г. Кохан. Режиссер Г. Кохан. Оператор И. Примиский. Художник А. Зарецкий. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: Е. Жариков, О. Масленников, Н. Колчина, Д. Бабаев, Р. Моркунас, В. Смирнов, В. Езепов, Б. Ватаев, А. Быструшкин, С. Олексенко, Л. Бакштаев, Н. Ильина и другие.

«Час оборотня», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство телекомпании «Тонис». 1990.
Авторы сценария С. Четвертков, В. Ермолин. Режиссер И. Шевченко. Оператор А. Лобеев. Художник В. Прохоров. Композитор А. Артемьев. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: М. Пахоменко, А. Балуев, М. Старых, С. Быстрицкий, Л. Бородина, В. Гуренков, Ю. Ноздрин, А. Симонов, Т. Комиссарова, С. Четвертков, Ю. Вотяков, В. Карасев, А. Фильков, А. Клименко, А. Никулина, В. Плотников и другие.

«Чудо-женщина» (по мотивам пьесы Ш. Башбекова «Темирхотин»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 07 мин., 2-й серии — 1 час 09 мин.
Производство «Узбекфильм» имени К. Ярматова. 1990.
Авторы сценария Ш. Башбеков, М. Туйчиев. Режиссер И. Иргашев. Оператор Р. Ибрагимов. Художник И. Гуленко. Композиторы Ф. Закиров, Р. Ильясов. Звукооператор А. Курманов.
Роли исполняют: М. Раджабов, Д. Эгамбердыева, Д. Камбарова, Г. Агазанов, Д. Закиров.

«Яков, сын Сталина», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство «Грузия-фильм». 1990.
Авторы сценария Б. Чохонелидзе, Д. Абашидзе. Режиссер Д. Абашидзе. Оператор А. Майсурадзе. Художник Н. Фурман. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор Г. Кунцев.

Роли исполняют: Э. Колелишвили, Е. Джугашвили, Г. Шторм, А. Медзмариашвили, Л. Гаврилов, В. Пирцхалешвили, И. Нинидзе, М. Джибладзе, Л. Асатиани, И. Ка-

хиани, М. Джинория, К. Марадашвили.

Зарубежные фильмы

«Ангелочек», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин. Производство «Нью Уорлд Пикчерс» (США). 1984.
Авторы сценария Роберт Винсент О'Нейл, Джозеф Кейла. Режиссер Роберт Винсент О'Нейл. Оператор Эндрю Дэвис. Художник Стивен Марш. Композитор Крэг Сафан.
Роли исполняют: Клифф Гормен, Сьюзен Тиррел, Дик Шон, Рори Кэлхаун, Донна Уилкес, Джон Диль.

«Бум-II», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин. Производство «Гомон» — «Продюксьон Марсель Дассо» (Франция). 1982.
Авторы сценария Даниель Томпсон, Клод Пиното. Режиссер Клод Пиното. Оператор Эдмон Сешан. Художник Жак Бюфнаар. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Клод Брассер, Брижитт Фоссей, Софи Марсо, Дениза Грей, Жан-Мишель Дюпюи, Фредерик Де Паскаль, Жан-Пьер Кастальди.

«Враг», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 27 мин. Производство «Шахти филмз» (Индия).
Авторы сценария Шакти Саманта, Ранджан Бос. Режиссер Шакти Саманта. Оператор Нанду Бхаттачария. Художник Мантош Бисвас. Композитор Р. Д. Барман.
Роли исполняют: Митхун Чакраборти, Мандакини, Алок Натх, Дипа Сахи, Тануджа, Садашив Амапуркар и другие.

«Все — любовь», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Бояна» (Болгария). 1979.
Автор сценария Боян Папазов. Режиссер Борислав Шаралиев. Оператор Стефан Трифонов. Художник Георгий Иванов. Композитор Веселин Николов.
Роли исполняют: Иван Иванов, Янина Кашева, Ибиш Орханов, Мария Стефанова, Илия Раев, Вылчо Камарашев и другие.

«Горячая цель» (по рассказу Джерри О'Харра), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
Производство «Эндивер продакшнз» (Великобритания).
Автор сценария Дэнис Льюистон. Режиссер Дэнис Льюистон. Оператор Алек Миллс. Художник Джо Форд. Композитор Джил Мелли.
Роли исполняют: Саймон Гриффит, Стив Мерачак, Брайан Маршал и другие.

«Двое заключенных», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 40 мин.
Производство «Хира интернешнл» (Индия).
Автор сценария Шайаям Гояйал. Режиссер Анджей Кашьяп. Оператор К. В. Раммана. Художник Р. Варман. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Санджай Датт, Говинда, Фарха, Нилам, Амриш Пури, Гульшан Гровер, Суреш Оберой и другие.

«Деловая женщина», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 54 мин.
Производство «20-й век Фокс» (США). 1988.
Автор сценария Кевин Уэйд. Режиссер Майк Николс. Оператор Михаэль Баллхаус. Художник Патриция фон Бранденштайн. Композитор Карли Саймон.
Роли исполняют: Хэрисон Форд, Сигурни Уивер, Мелани Гриффит, Алек Болдуин, Джоан Кьюсак, Филипп Боско и другие.

«Дикарь», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Производство «Лира фильм» (Франция) — «Продукцион Артистике интернационале» (Италия). 1975.
Авторы сценария Жан-Поль Раппно, Элизабет Раппно, Жан-Луи Дабадье. Режиссер Жан-Поль Раппно. Оператор Пьер Лом. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Ив Монтан, Катрин Денев, Луиджи Ваннугги, Тони Робертс, Дана Винтер и другие.

«Загорелые на лыжах», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство «Тринакра фильм» (Франция). 1979.
Автор сценария Патрик Обрэ. Режиссер Патрис Леконт. Оператор Жан-Франсуа Робен. Композитор Пьер Башеле.
Роли исполняют: Жозиан Баласко, Мишель Блан, Мари-Анн Шазель, Кристиан Клавье, Жерар Жюньо, Доминик Лаванан, Тьерри Лермитт, Брюно Мойно, Морис Шевит, Давид Понтермоли.

«Клад рыцаря Милоты», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия). 1989.
Автор сценария Иржи Илик. Режиссер Евгений Соколовский-младший. Оператор Юрай Фандли. Художник Людек Коуржил. Композитор Петр Скоумал.
Роли исполняют: Мариан Глузин, Ярослав Томаня, Любор Токош, Кристина Мадеричова, Карел Аугуста, Йозеф Блага, Томаш Чисарик, Михал Суханек, Камил Коула и другие.

«Красотка из «Альгамбры» (по роману Мигеля Барнета «Песни Рачели»). 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 57 мин.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба). 1989.
Авторы сценария Мигель Барнет, Энрике Пинеда Барнет, Хулио Гарсиа Эспиноса. Режиссер Энрике Пинеда Барнет. Оператор Рауль Родригес. Художник Дерубин Хакоме. Композитор Марио Ромеу.
Роли исполняют: Беатрис Вальдес, Омар Вальдес, Сесар Эвора, Карлос Крус, Вероника Лин, Рамон Велос, Исабель Морено и другие.

«Куда вы едете?», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство «Бояна» (Болгария). 1985.
Авторы сценария Георгий Данаилов, Рангел Вылчанов. Режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Радослав Спасов. Художник Георгий Тодоров. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Стоян Алексиев, Георгий Калоянчев, Катерина Евро, Иосиф Сырчаджиев, Йордан Спиров, Живко Гарванов, Стефан Илиев, Васил Димитров и другие.

ДЖЕЙН ФОНДА
в новелле «Метценгерштайн»
(режиссер Роже Вадим)
из фильма «Три шага в бреду».
Читайте в номере фрагменты книги Роже Вадима
«Три самые прекрасные женщины».

Индекс 70402
Цена 1р 30к
ИСКУССТВО КИНО

В следующих номерах нынешнего года и в начале 1992 года «Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАДЕУШ КОНВИЦКИЙ. Малый апокалипсис
ЛЕОНИД ЗОРИН. После беды
В. СОРОКИН. Очередь
А. БОРОДЫНЯ. Диспетчер
АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Сочинитель (окончание)

В разделе «ЗА РУБЕЖОМ» и «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица
Р.-В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео
ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции о кино
МЭРИЛИН МОНРО. ВЕРСИИ ЖИЗНИ И СМЕРТИ САМОЙ ЗАГАДОЧНОЙ «ЗВЕЗДЫ» ГОЛЛИВУДА
ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии
ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл. (Глава из книги)
ШЕРЛИ МАК-ЛЕЙН. Танец в луче света. (Из книги мемуаров)

В разделе «СЦЕНАРИИ»:

К. ЛОПУШАНСКИЙ. «Русская симфония»
П. ФИНН и С. АРАНОВИЧ. Я служил в аппарате ЦК
М. БОГИН, Р. ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргарите

Из истории научного эксперимента 20-х годов по скрещиванию человека с обезьяной (продолжение)

В разделе «ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:

«Да здравствует Мексика!» — история фильма как международный детектив. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Э. СИНКЛЕР — И. СТАЛИН: новые архивные материалы
«Иван Грозный» — стенограммы обсуждений первой и второй серий Большим Художественным советом Министерства кинематографии и статья В. Цукермана (США) «Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом»
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Статьи о кино

8 91